BORGES: EL MISTERIO ESENCIAL

Conversaciones en universidades de los Estados Unidos

Edición y fotografías de

WILLIS BARNSTONE

Traducción y notas de

MARTÍN HADIS

En la década final de su vida, Borges emprendió una gira por los Estados Unidos con el fin de participar de una serie de diálogos organizados por las universidades más prestigiosas de esa nación (Chicago, Indiana, Columbia y el M.I.T., entre otras). El recorrido traza una cartografía inquietante: Borges conversa sobre el sentido del universo con un astrofísico, sobre misticismo con un experto en cábala y sobre el difuso límite entre realidad y ficción con escritores y poetas. Asiste a un encuentro en el PEN Club de Nueva York y concede incluso una entrevista a una personalidad televisiva: Dick Cavett. A lo largo de estos encuentros, el escritor argentino evoca sueños y pesadillas, sagas nórdicas, frases del inglés antiguo, la presencia del «otro» y el doble, y varios de sus autores favoritos, entre otros temas. El placer intelectual de la conversación lleva asimismo a Borges (por lo general renuente a las confidencias) a revelar el significado de símbolos y tramas de varias de sus obras. La traducción y las notas de Martín Hadis junto a las notables fotografías de Willis Barnstone completan en estas páginas el sensible retrato de ese misterio esencial de la literatura que conocemos como Borges.

Jorge Luis Borges

Borges: el misterio esencial

AGRADECIMIENTOS

Las conversaciones que figuran aquí bajo los títulos «Islas secretas», «Soy simplemente el que soy», «La pesadilla, ese tigre entre los sueños» y «Yo siempre sentí el temor de los espejos» corresponden a conferencias que Borges brindó en la Universidad de Indiana, Bloomington, en el año 1980, gracias al auspicio de la Fundación William T. Patten.[1]

La conversación que figura bajo el título «Al despertar» fue publicada originariamente bajo el título «Thirteen Questions: A Dialogue with Jorge Luis Borges» («Trece preguntas: un diálogo con Jorge Luis Borges») en el *Chicago Review* y se reproduce aquí con ligeras correcciones con la debida autorización de esa revista.

Partes del «Show de Dick Cavett» del 5 de mayo de 1980 conforman la conversación que figura con el título «Sobrevino como un lento crepúsculo de verano», publicada con autorización de Daphne Productions.

Las fotografías de Borges fueron tomadas por Willis Barnstone en Buenos Aires, en los años 1976 y 1977.

La publicación de este libro implica un regreso de estas conversaciones al idioma de Borges. Por ese motivo, la labor de traducción no consistió meramente en trasladar al castellano las palabras que el escritor dijo en inglés, sino en buscar las palabras y frases que Borges solía emplear en castellano para expresar las mismas ideas.

Prólogo

Este libro recoge el conjunto de diálogos con Borges que tuvieron lugar en los Estados Unidos en los años 1976 y 1980. En 1976 Borges viajó al *campus* de la Universidad de Indiana, Bloomington, para participar en una serie de conversaciones sobre su obra. Años más tarde, en la primavera septentrional de 1980, regresó a esa casa de estudios y permaneció allí un mes entero, gracias al auspicio de la Fundación William T. Patten, el Departamento de Español y Portugués, el Departamento de Literatura Comparada y la Oficina de Asuntos Latinoamericanos de esa universidad. Borges se trasladó luego a la Costa Este de los Estados Unidos. En la Universidad de Chicago fue recibido por una audiencia expectante y numerosa. John Coleman y Alistair Reid lo entrevistaron en el PEN Club de Nueva York. Asistió asimismo como invitado al «Show de Dick Cavett». En la Universidad de Columbia sus palabras conmovieron a un público vasto y atento. Allí afirmó: «Toda multitud es una ilusión […] Estoy hablando con cada uno de ustedes personalmente». Luego partió hacia Cambridge, Massachusetts, donde participó en un diálogo organizado por la Universidad de Boston, la Universidad de Harvard[2] y el Massachusetts Institute of Technology (M. I. T.).

Como notará el lector, varias de estas universidades se cuentan entre las más prestigiosas de los Estados Unidos. En esos ámbitos, Borges dialogó con estudiantes y profesores de literatura, varios de sus traductores y críticos, e investigadores dedicados a analizar su obra. Resulta difícil imaginar una audiencia más propicia, y esto se refleja en la conversación, a la vez afable y erudita. Resulta claro, a lo largo de estas páginas, que Borges agradecía estos encuentros y se encontraba sumamente cómodo y a gusto en ese contexto académico. Recordemos que para ese entonces, el autor de *El Aleph* sobrellevaba ya su ceguera hacía décadas. Y sin embargo, para describir cómo se siente en el auditorio de la Universidad de Chicago, Borges afirma:

> *Percibo la amistad, percibo una sensación muy real de bienvenida. Me siento querido por la gente, siento todo eso. No percibo lo circunstancial sino lo esencial, profundamente. No sé cómo lo hago, pero estoy seguro de que mi percepción es correcta.*

En efecto, el público demuestra, en cada caso su curiosidad e interés por conocer mejor a Borges, sus fuentes literarias, su país natal, su genealogía y su pasado, y también sus futuros proyectos literarios. A diferencia de tantas entrevistas radiales y televisivas, nadie interrumpe aquí a Borges, que se extiende todo lo necesario en cada respuesta. Todos escuchan atentamente y la admiración por el escritor argentino se siente en cada pregunta. A tal grado que el mismo Borges recurre con frecuencia a su agudo sentido del humor para mitigar esa reverencia y propiciar un registro más

informal. El diálogo fluye con espontaneidad: «Aquí estamos entre amigos», afirma Borges. Y eso lo habilita, al parecer, a cruzar un límite infranqueable: en varios de esto diálogos procede a revelar los mecanismos de creación de sus obras, algo a lo que en otras oportunidades se muestra sumamente renuente. En el PEN Club de Nueva York revela aspectos desconocidos de su célebre cuento «El sur» y agrega, riendo: «Pero [todo esto] es estrictamente confidencial [así que] no se lo digan a nadie, ¿eh?». En otra conversación revela que su poema «Fragmento» —cuya fuente más obvia es el antiguo poema anglosajón llamado *Beowulf*—, está basado, en realidad, en una rima infantil inglesa, que acaso leyó —o escuchó de su abuela inglesa— durante su más tierna infancia. En la Universidad de Chicago, explica cómo su madre colaboró con él para ayudarlo a terminar su cuento «La intrusa», brindándole las palabras finales del protagonista. De ese modo, aclara Borges, «por un instante [mi madre] se convirtió […] en uno de los personajes del cuento».

A lo largo de todos estos diálogos resaltan también la timidez y la desconcertante modestia del autor de *Ficciones*. En la Universidad de Indiana, Borges declara: «Pienso que la gente ha exagerado mi importancia. Yo no creo que mi obra tenga tanto interés». Y luego agrega: «Debo decirles a todos ustedes que les agradezco que me tomen en serio. Es algo que yo no hago jamás». Esta actitud, que en otra persona podría parecer mera afectación, era en Borges frecuente y totalmente franca. Y es que no solo hacía estos comentarios en público. Varios de sus amigos y familiares las escuchaban con frecuencia. Alicia Jurado solía recordar que una vez acompañó a Borges a cruzar la Plaza San Martín, mucha gente se acercaba para felicitarlo y ponderar sus textos. Borges, algo avergonzado y abrumado, agradecía una y otra vez sin decir nada. Pero al llegar a la avenida se puso serio y le aclaró a Alicia: «Por favor, no vayas a creer lo que dice toda esta gente. Son todos ellos actores, contratados por mí. Creo que exageran, pero de todos modos hacen bien su trabajo, ¿no te parece?». Otra testigo directa de estas situaciones fue su madre, Leonor Acevedo, quien con frecuencia lo acompañaba en sus viajes. Al finalizar cada homenaje en el extranjero, Borges se volvía hacia ella y le susurraba perplejo: «Caramba, madre, ¡me toman en serio!». Para terminar, vale también aquí recordar aquella ocasión en la que Borges se encontraba firmando ejemplares en una librería del centro de Buenos Aires. Un lector se le acercó con un ejemplar de *Ficciones* y le espetó: «¡Maestro! ¡Usted es inmortal!». A lo que Borges respondió: «Bueno, joven, ¡vamos!… ¡No hay por qué ser tan pesimista!».

Volviendo ya a un plano más académico, muchas de estas conversaciones giran en torno de los intereses centrales de Borges: los límites entre la realidad y la imaginación, las pesadillas, los sueños, el «otro» y el doble, el heroísmo de sus antepasados militares, la cábala, el inglés antiguo, la memoria y el tiempo. Autores norteamericanos como Robert Frost, Edgar Allan Poe, Emily Dickinson y Walt Whitman reciben, como es de

esperar, una atención destacada. A la vez, y muy curiosamente, el hecho de hallarse en los Estados Unidos lleva a Borges a explicar distintos aspectos de su país que para un público argentino resultarían redundantes. Estas conversaciones contienen, por lo tanto y aunque resulte paradójico, más opiniones de Borges sobre la Argentina que las que figuran en otros diálogos que mantuvo con sus compatriotas. Pero la erudición de Borges no respeta fronteras, de manera que para recorrer todos estos temas y autores, el escritor tiende una red que abarca todo el orbe: la Islandia medieval, el viejo Buenos Aires, las literaturas de China, la India y Japón, la Inglaterra sajona, y varios de sus autores favoritos: Stevenson, Chesterton y Kipling, entre otros.

Borges enuncia asimismo en estas páginas el significado de varios de sus símbolos recurrentes: explica el significado que tienen para él tigres y cuchillos, los compadritos y las esquinas del barrio Sur. «[Tiendo a] comunicarme por medio de símbolos —aclara el escritor argentino—. De haber sido una persona más explícita, no sería escritor».[3]

En el M. I. T., afirma que los laberintos representan su visión íntima del universo. En diálogo con el astrofísico Kenneth Brecher y el estudioso de la cábala Jaime Alazraki, asegura que el universo es un enigma, sugiere que «lo maravilloso es que jamás podremos resolverlo», y finalmente concluye con una confesión que desarma por lo profunda y simple: «Yo vivo en un perpetuo estado de asombro».

Estos diálogos, antes alejados en la geografía y en el tiempo, regresan ahora a la Argentina y al idioma castellano. Esperamos que esta edición refleje la amistad, la profundidad y la poesía que les dieron origen.

WILLIS BARNSTONE | MARTÍN HADIS

Marzo de 2021

Borges en el recuerdo

En el año 1975, Borges y yo compartimos una cena de Navidad en Buenos Aires. La Argentina se encontraba por ese entonces sumida en graves tensiones políticas, y Borges se encontraba muy serio. Comimos una buena comida, tomamos un buen vino y conversamos, pero la sensación de angustia y opresión que asolaba al país estaba también en nuestros pensamientos. Tras una larga y agradable sobremesa, llegó finalmente el momento de partir. Esa noche había huelga de taxis y de colectivos, de manera que nos vimos obligados a caminar, y Borges, como el caballero que era, insistió en acompañar a María Kodama a su casa. Comenzamos a atravesar la ciudad bajo una penumbra ventosa y lúcida. A medida que la noche transcurría, Borges parecía volverse más y más atento a cada rasgo de las calles que íbamos dejando atrás, a la arquitectura que sus ojos ciegos de alguna manera descifraban, a los pocos transeúntes que se cruzaban en nuestro camino. Tras despedirnos de María, emprendimos el regreso. A las pocas cuadras noté algo que me preocupó: Borges se detenía sistemáticamente cada pocos pasos para hacer alguna afirmación notable y doblaba luego en cada esquina, siguiendo un recorrido circular. Deduje de esto que Borges se había perdido y no tenía la menor idea de cómo regresar a su casa. Pero la realidad era otra: no sólo no estaba en absoluto perdido, sino que el motivo de esa trayectoria errática era deliberado, y mucho más simple. Borges, sencillamente, tenía ganas de seguir conversando: acerca de su hermana Norah y de su infancia, acerca de un asesinato que —me dijo— había presenciado décadas atrás en el límite entre Brasil y Uruguay, acerca de las hazañas de sus antepasados militares en distintos conflictos del siglo XIX. Con frecuencia su bastón quedaba accidentalmente encajado en algún bache o grieta del asfalto, y Borges aprovechaba entonces la ocasión para hacer una pausa, apoyarse sobre él y estirar a un tiempo ambos brazos, en un solo movimiento armonioso que le confería el aire de un actor. El dilatado paseo de esa noche me permitió comprobar una vez más que el personaje y la conversación de Borges eran, al menos, tan profundos y brillantes como su palabra escrita, y esto reafirmaba —al menos para mí— el valor de su obra literaria. Cuando retornamos por fin al departamento de la calle Maipú, el alba despuntaba ya en la vereda. Otra larga noche de conversaciones con Borges había llegado a su fin.

Esa misma tarde acompañé a Borges al Café Saint James. Allí pasamos varias horas hablando sobre Dante y Milton. Por la noche fuimos a cenar a Maxim's. Estábamos saliendo de lo de Borges cuando me sentí invadido por una repentina sensación de melancolía. Le dije: «Borges, siempre recordaré nuestras charlas y mi fascinación al escucharlo, pero jamás podré recobrar las palabras exactas». Borges me tomó del brazo y me respondió entonces con una de sus habituales observaciones paradójicas: «No se

preocupe, Willis. Recuerde lo que escribió Swedenborg: 'Dios nos ha concedido la memoria para que tengamos la capacidad de olvidar'».

Hoy me resultaría imposible recuperar cada una de las palabras de tantas horas que pasé conversando con Borges en tantas circunstancias diferentes: volando en avión, caminando por las calles de Buenos Aires o recorriéndolas en distintos autos, cenando en restaurantes, o simplemente dialogando en una u otra casa. En las páginas que siguen, sin embargo, han quedado registrados para siempre el candor, el asombro, la sorpresa e inteligencia de Borges. No he conocido a ninguna otra persona en toda mi vida que me brindara a la vez la calidad socrática, los razonamientos profundos y graciosos, y las réplicas inesperadas que Borges ofrecía continuamente en su diálogo. Es una verdadera fortuna que haya sido grabada y luego transcripta al menos una fracción de las muchas conversaciones que Borges mantuvo con tantas otras personas a lo largo de su vida, mientras ejercía ese otro arte que consideraba la máxima virtud argentina: la amistad.

WILLIS BARNSTONE

1

Islas secretas

¿Por qué no hablar de otra isla secreta? ¿Por qué no hablar, ahora, de Manhattan? Cuando uno piensa en Manhattan, piensa en Nueva York como una suerte de ciudad pública. Y sin embargo uno termina encandilado por ella como uno termina encandilado por el sol. El sol, por supuesto, es secreto: se dice que sólo a las águilas les está permitido mirarlo directamente. Y yo no puedo mirar a Nueva York, no porque sea ciego, sino porque, como el sol, me encandila. Y al mismo tiempo, es una ciudad que me gusta mucho: cuando hablo de Nueva York, pienso enseguida en Walt Whitman.

Universidad de Indiana, marzo de 1980

JORGE LUIS BORGES: Toda la gente que está hoy en este auditorio quiere conocer a Jorge Luis Borges.

JORGE LUIS BORGES: Yo también quisiera conocerlo. Estoy bastante harto de él.

OCLANDER: ¿Sería tan amable de permitirnos recorrer su biblioteca? ¿Cuáles fueron las lecturas más importantes de su juventud?

BORGES: Los mismos libros que me gusta releer hoy. Comencé leyendo a Stevenson, leyendo a Kipling, leyendo la Biblia, leyendo *Las mil y una noches* en la traducción de Edward Lane, y luego en la versión de Burton, y continúo releyendo esos libros. En mi vida he leído poco y he releído mucho. Yo perdí mi vista de lector en el año 55 y desde entonces no he intentado leer nada contemporáneo. No creo haber leído un solo diario en toda mi vida. Podemos conocer el pasado, pero el presente nos está vedado, el presente lo conocerán los historiadores, o esos novelistas que se llaman a sí mismos historiadores. Pero qué es lo que realmente está sucediendo hoy, bueno… eso es algo que forma parte del misterio general del universo.

De manera que yo he preferido releer. En Ginebra aprendí francés, aprendí el latín, y, como he dicho por ahí en un poema, el hecho de haber olvidado el latín es, en sí mismo, una suerte de posesión; el haber olvidado el latín ya es algo. Y además, en cierto sentido nosotros estamos hablando hoy en una suerte de latín venido a menos, dado que estamos hablando en castellano. Pero yo siempre he sentido un anhelo, una suerte de nostalgia por el latín, algo que también han sentido muchos otros escritores. Samuel Johnson, uno de mis autores preferidos, intentó, con todo éxito, escribir latín en inglés.

Quevedo y Saavedra Fajardo y Góngora escribieron muy buen latín en español. En cierto sentido todos deberíamos, acaso, volver al latín, y estamos quizá haciendo nuestros mejores esfuerzos para regresar al latín en este preciso instante. Ustedes sabrán disculpar esta *digresión* que continúa: en Ginebra aprendí por mi cuenta alemán porque quería leer a Schopenhauer en el original, y descubrí una manera muy placentera de hacerlo, se la recomiendo a todos ustedes si no saben aún alemán. El procedimiento es el siguiente: consigan un ejemplar del Buch der Lieder —eso es fácil de obtener—, luego obtengan un diccionario inglés-alemán, y comiencen a leer. Al principio se sentirán, sin duda, desconcertados, pero al cabo de dos o tres meses descubrirán que son ya capaces de leer la mejor poesía del mundo. Acaso no la entiendan del todo, pero podrán sentirla, y eso es quizá más importante, ya que la poesía no está hecha para la razón sino para el disfrute y la imaginación.

Y luego, cuando perdí mi vista de lector, me dije: esto no debe significar un final. «I shall not abound» —como dijo una vez un escritor que ya debería haber nombrado a esta altura— «in loud self pity»; «no voy a compadecerme de mi mismo en voz alta».[4] «No —me dije—, esto debe ser el comienzo de algo nuevo». Y entonces pensé: voy a explorar el idioma de mis antepasados, el que hablaron acaso en Mercia o en Nortumbria (hoy llamada Northumberland); regresaré al anglosajón. Así que, con un pequeño grupo de estudiantes, entre los que estaba María Kodama, emprendimos el estudio de ese idioma. Y ahora tengo la memoria llena de versos anglosajones… Son poemas magníficos, sin una sola línea que condescienda a lo sentimental. El anglosajón era un idioma de guerreros, de monjes, de navegantes también; y si ustedes leen estos textos verán que, unos siete siglos después de Cristo, los ingleses miraban ya al mar. En esa poesía temprana de Inglaterra, el mar está siempre presente, como suele ocurrir en toda la poesía inglesa. En esa literatura encontrarán versos maravillosos como *on flodes æht feor gewitan* «viajó lejos, bajo el poder de las olas».[5] Y yo he viajado lejos, bajo el poder del océano, y ahora me encuentro aquí, muy felizmente, en el centro de su continente, y de mi continente también, ya que soy un mero sudamericano, mi continente también es América.

Luego emprendí el estudio del islandés, aunque debo decir que yo ya había comenzado ese estudio de muy chico, cuando mi padre< me regaló un ejemplar de la Völsunga Saga, traducida al inglés por William Morris. Ese libro me gustó mucho y entonces mi padre me regaló después también un manual de mitología germánica, aunque ese manual debería haberse llamado «Mitología escandinava», ya que Alemania, Inglaterra, los Países Bajos, y la Escandinavia continental habían olvidado por completo a sus dioses, cuya memoria fue preservada en Islandia. Hace dos años yo emprendí una peregrinación a Islandia —creo que William Morris llamó a esa nación la «Tierra Santa» del Norte[6]— aunque en realidad yo ya había comenzado ese

peregrinaje cuando leí de chico la Völsunga Saga de Morris, y ese manual de mitología germánica. Islandia ha salvado para nosotros la memoria del Norte; todos estamos en deuda con Islandia. Me cuesta poner en palabras lo que sentí al llegar allí. Pensé en las sagas, en las Eddas. Y al pensar en las Eddas, recordé un poema llamado «El poema de Groenlandia». Este poema fue escrito o cantado en Groenlandia por un viking; es un poema acerca de Atila, al que los sajones llamaban «Ætla» y los alemanes «Etzel».[7] He mencionado a Islandia; yo ya le he contado alguna vez a Willis cómo me sentí allí cuando percibí a esos hombres, esos gigantes amables que nos rodeaban. Y, claro, hablé con ellos sobre las sagas y las Eddas del antiguo Norte.

He mencionado a Islandia, esa isla casi secreta. Mencionaré ahora a una segunda isla, también secreta —supongo que todas las islas de algún modo lo son—. El año pasado viajé a Japón, y allí experimenté una sensación que nunca antes había tenido: sentí que me hallaba, increíblemente, en un país completamente civilizado —una experiencia más bien infrecuente fuera de Oriente—. Ahora bien, en Japón la gente tiene dos culturas, nuestra cultura occidental y la suya propia: un hombre que es budista puede ser a la vez shintoísta y metodista (como mis ancestros), o luterano, o de cualquier otro credo. Hablar hoy en día de la cortesía japonesa, y quizá también de la cortesía china, es casi un lugar común… pero esa cortesía no es algo meramente superficial; tiene raíces profundas. Pasé unos treinta días en Japón, y durante esa estadía hice muchos y buenos amigos que no me infligieron ninguna anécdota. No me hablaron de sus vidas privadas —ya que sus vidas eran, en efecto, privadas— y yo no les conté nada de la mía, y sentí que éramos amigos porque podíamos hablar, no de nuestras meras circunstancias, sino de cosas realmente importantes, por ejemplo, sobre religión y filosofía.

He hablado de Islandia, he hablado de Japón, y hemos llegado ahora a la que es, acaso, la más secreta de todas las islas, una nación a la que quiero especialmente y a la que llevo en mi sangre. Me refiero, por supuesto, a Inglaterra. Recuerdo una afirmación de Novalis: «Jeder Engländer ist eine Insel», «Cada inglés es una isla».[8] Evidentemente, todo inglés es un isleño en comparación con París o con Buenos Aires. Londres es una ciudad reservada, una ciudad secreta, que yo he disfrutado intensamente. Y yo creo, además, que el idioma inglés y la literatura inglesa se cuentan entre las más grandes aventuras de la humanidad.

¿Por qué no hablar de otra isla secreta? ¿Por qué no hablar, ahora, de Manhattan? Cuando uno piensa en Manhattan, piensa en Nueva York como una suerte de ciudad pública. Y sin embargo uno termina encandilado por ella como uno termina encandilado por el sol. El sol, por supuesto, es secreto: se dice que sólo a las águilas les está permitido mirarlo directamente. Y yo no puedo mirar a Nueva York, no porque sea

ciego, sino porque, como el sol, me encandila. Y al mismo tiempo, es una ciudad que me gusta mucho: cuando hablo de Nueva York, pienso enseguida en Walt Whitman. Whitman es un autor esencial, un autor del que no podemos prescindir. Y lo mismo puede decirse de muchos escritores norteamericanos. La literatura no sería hoy lo que es sin Edgar Allan Poe, sin Walt Whitman —y con esto me refiero al mito que Whitman creó, no al Whitman real—, sin Herman Melville, sin Thoreau y sin Emerson. A mí me gusta mucho Emerson, especialmente su poesía. Emerson es para mí el poeta intelectual —o, en todo caso, el poeta intelectual que era además sumamente lúcido—. Los demás son meramente intelectuales pero sin mayores ideas. En el caso de Emerson, tenía buenas ideas, y era además, profundamente, intensamente, poeta. Emerson influyó además sobre Emily Dickinson,[9] quizá la más grande escritora y la más grande poetisa que América —y con esto me refiero también a nuestra América— ha producido hasta hoy.

De manera que he mencionado cuatro islas. He hablado de Islandia, he hablado de Japón —sé que seguiré recordando a Japón toda mi vida— y he hablado de Inglaterra, y también de Nueva York. Pero… ¿Por qué seguir hablando sobre islas? Esperemos que haya otra pregunta y —esperemos, también— una nueva respuesta, aunque me doy cuenta de que vivo repitiendo las mismas cosas, una y otra vez.

WILLIS BARNSTONE: Cuando Hart Crane escribió «this great wing of eternity» («esta gran ala de la eternidad») en su máquina de escribir, notó que había tecleado por error «this great wink of eternity» («este gran guiño de la eternidad»), que era mucho mejor, y lo dejó así.[10]

BORGES: ¿«Wink»[11] queda mejor que «wing»[12]? No, no creo. No estoy de acuerdo. ¿Cómo puede usted preferir «wink» a «wing»? Ah, caramba, ¡esto no tiene sentido, no podemos seguir así!

BARNSTONE: En todo caso, Hart Crane cometió un error, ya sea de escritura, o de criterio, y la pregunta que yo quisiera hacerle es que, partiendo de la premisa de que todos cometemos errores en nuestras vidas y esos…

BORGES: Prefiero «wings» a «winks».

BARNSTONE: … errores personales, profesionales, y literarios nos llevan, en algunos casos, al desastre, y en otros a cosas, buenas…

BORGES: Mi vida ha sido una enciclopedia de errores. Un museo.

BARNSTONE: … Para usar las palabras de Frost, ¿qué camino tomaría usted en el bosque?[13] En aquellas ocasiones en que usted se erró el camino en su vida, ¿podría contarnos a qué infortunios o a qué dones lo llevaron esas equivocaciones?

BORGES: ¿Se refiere usted a los libros malos que he escrito?

BARNSTONE: Sí, y también a las mujeres que ha amado equivocadamente, y a los días malos que ha pasado.

BORGES: Bueno… ¿qué puede hacer uno al respecto? Todas esas cosas, las mujeres equivocadas, las acciones incorrectas, las circunstancias erróneas, todas esas cosas son instrumentos para el poeta. Un poeta debe pensar que todas las cosas le son dadas, incluso la desdicha: la adversidad, las desventuras, la humillación, el fracaso, son nuestros instrumentos. Uno no crea cuando está feliz. La felicidad es un fin en sí mismo. Pero las equivocaciones, los errores, las pesadillas de casi todas las noches, nos son dados para que realicemos la labor de transformarlas en poesía. Y creo además que si yo fuera realmente un poeta, yo sentiría cada momento de mi vida de manera poética, pensaría que cada instante de mi vida es una suerte de arcilla para mi obra, a la que debo labrar, dar forma, moldear. De manera que no creo que deba disculparme por mis errores. Esos errores me han sido dados por esa trama enormemente compleja de causas y efectos, o mejor dicho, de infinitos efectos y causas —no hay que comenzar por las causas— para que yo los convierta en poesía.[14] Y dispongo además de un buen instrumento, el idioma castellano, y cuento también, claro, con los dones del inglés, con mis recuerdos fragmentarios del latín, y con otro idioma al que quiero mucho, el alemán. Ahora estoy estudiando inglés antiguo y hago lo posible por entender algo de japonés, y espero seguir y seguir aprendiendo. Sé que tengo ochenta años, así que puedo morirme en cualquier momento, pero ¿qué otra suerte me queda, excepto seguir viviendo y soñando, ya que soñar es mi tarea? Debo seguir soñando para luego plasmar esos sueños en palabras; debo sentirlos y luego hacer lo mejor o lo peor que pueda con ellos. De manera que no creo que deba disculparme por mis errores. En cuanto a lo que escribo, jamás vuelvo a leerlo; yo no conozco mi propia obra… Cuando escribo algo es porque siento la necesidad de hacerlo. Y luego, una vez que un texto ha sido publicado, hago lo que puedo para —fácilmente— olvidarlo.[15] Si ustedes vienen a mi casa —y espero que todos ustedes vengan eventualmente a visitarme a mi casa en la calle Maipú, en el barrio del Retiro, en Buenos Aires— encontrarán una buena biblioteca pero ni un solo libro mío, porque yo no creo que mis libros merezcan estar en mi biblioteca, que está conformada por buenos libros. ¿Quién soy yo para estar al lado de Virgilio o de Stevenson? En mi casa no hay ni un solo libro escrito por mí. No encontrarán ni un solo ejemplar de mi autoría.

OCLANDER: Borges, ya que está hablando de su casa… pienso que usted pertenece a un lugar determinado del mundo, pero ha viajado a todas partes.

BORGES: No, no es así. No he ido a todas partes. Yo quisiera visitar China y la India. Aunque es verdad que ya he estado allí, en cierta forma, porque he leído a Kipling[16] y también el Tao Te Ching.[17]

OCLANDER: Quizá puede llevarnos ahora a un lugar en el que nunca hemos estado, y que jamás podremos visitar, a aquella ciudad en la que usted creció, al viejo Buenos Aires, a sus calles y su historia.

BORGES: En realidad yo he visto muy poco de esa ciudad. Nací en un barrio bastante humilde, llamado Palermo, pero nunca le había prestado demasiada atención. Recién comencé a fijarme en sus calles hacia el año 29. Así que los recuerdos de mi infancia corresponden a los libros que he leído. Esas memorias son para mí más vívidas que las del barrio en sí.[18] De manera que los recuerdos de mi niñez son en realidad recuerdos de Stevenson, de Kipling y de Las mil y una noches, y del Quijote (comencé a leerlo de chico, y he seguido leyéndolo, especialmente la segunda parte, que es, creo, la mejor. La primera parte uno la puede saltear tranquilamente, excepto, quizá, el primer capítulo, que es realmente extraordinario).

De manera que, ¿qué puedo decir acerca de mi infancia? Muy poco. Recuerdo los retratos de mis antepasados, recuerdo las espadas que habían servido en lo que ustedes llaman la conquista del oeste y nosotros llamamos la conquista del desierto; mi abuelo luchó contra los «pieles rojas», como les dicen ustedes, o los indios pampa, como les decimos nosotros. Pero me quedan pocos recuerdos personales de esa época, mis recuerdos son más que nada de libros; de hecho, yo no recuerdo casi nada de mi propia vida. No podría precisarles fechas. Sé que he viajado por unos diecisiete o dieciocho países, pero no podría precisar en qué orden tuvieron lugar esos viajes. Tampoco sé cuánto tiempo pasé en cada lugar. Mis recuerdos son como una miscelánea de fragmentos, de imágenes. De manera que tendremos que regresar, nuevamente, a los libros. Esto es algo que me ocurre cada vez que converso con alguien: regreso siempre a los libros, a las citas. Recuerdo que Emerson, uno de mis escritores preferidos, nos advirtió sobre esto; dijo: «Let us take care. Life itself may become a quotation».[19]

BARNSTONE: Me gustaría preguntarle acerca del infierno.

BORGES: Ah, sí. Lo conozco demasiado bien.

BARNSTONE: ¿Qué es el infierno? ¿Es como un fin del mundo que ocurre una y otra vez cada segundo? ¿O es algo que uno encuentra en las pesadillas? ¿Qué es para usted el infierno, Borges?

BORGES: En primer lugar, me alegra mucho que nuestro amigo Barnstone haya mencionado a la pesadilla, ya que ésta es diferente de todos los demás sueños. Yo he leído muchos libros acerca de los sueños, muchos volúmenes de psicología, y me he sentido parejamente defraudado por todos ellos, ya que nunca he encontrado en esos libros nada interesante sobre las pesadillas. Y sin embargo la pesadilla es diferente de los demás sueños. El nombre es, en sí, curioso, creo que la etimología de la pesadilla puede depararnos dos significados. La palabra inglesa para «pesadilla», nightmare, significa acaso «la fábula de la noche».[20] Tenemos, por ejemplo, la palabra alemana märchen, que está acaso relacionada.[21] O puede significar también «demonio de la noche». O tal vez —incluso—, una yegua. Creo que Shakespeare se refiere a la pesadilla como «la yegua (nightfold) de la noche», y Hugo seguramente leyó eso —a mí me gusta mucho Victor Hugo— porque en uno de sus libros habla del cheval noir de la nuit «el caballo negro de la noche,»[22] y con eso se refiere, por supuesto, a la pesadilla. Ahora bien, yo creo que la principal diferencia entre las desventuras cotidianas y las pesadillas es que estas últimas tienen un sabor peculiar. Yo me he sentido desdichado en la vigilia muchas veces; la desdicha es algo que eventualmente nos ocurre a todos. Pero yo jamás he sentido ese sabor peculiar, excepto durante una pesadilla. Y podríamos pensar —por qué no hacerlo, ya que todo nos está permitido aquí hoy, ya que estamos entre amigos, y, aunque lo que sigue es algo bastante triste, debo ser sincero con ustedes— que la pesadilla es una prueba de la existencia del infierno. Hay en la *pesadilla* una sensación singular de horror que no se da jamás en la vigilia. Conozco, por desgracia, demasiado bien esa sensación, y ésta ha sido, además, muy útil para la literatura. Yo recuerdo las espléndidas pesadillas —¿fueron realmente pesadillas? ¿o fueron en realidad invenciones?— de De Quincey, las Confessions of an English Opium-eater.[23] Y hay también muchos relatos de Edgar Allan Poe… Uno puede objetarle a Poe la redacción de alguna oración, o cuestionarle tal o cual metáfora, pero no hay duda de que sus relatos son verdaderas pesadillas. Y luego, por supuesto, en las obras de Kafka, encontramos también pesadillas. De manera que el infierno es, quizá, un estado o condición, o un ámbito específico, en el que todas las cosas son pesadillas. Esperemos que no sea así, ya que con el mero sabor de la pesadilla ya tenemos bastante. Es una sensación tan aguda como el dolor físico, e igualmente intolerable.

En lo que respecta al infierno en sí, sospecho que no se trata de un lugar físico. Mucha gente puede pensar eso luego de leer a Dante, pero yo pienso en el infierno como en un estado, una condición. Y recuerdo fragmentos de un verso de Milton, en el que Satán declara: «Yo mismo soy el Infierno».[24] Y con María Kodama estábamos

traduciendo el Cherubinischer Wandersmann de Angelus Silesius,[25] cuando nos encontramos con esa misma afirmación: el hecho de que un alma que condenada deberá permanecer eternamente en el infierno, de que no tiene sentido que busque el camino al cielo. Y el gran místico sueco Swedenborg[26] pensaba de manera bastante similar: decía que los réprobos sin duda sufren en el infierno, pero sufrirían acaso mucho más en el cielo. Y si quisiéramos resumir toda la filosofía de Swedenborg en una sola sentencia, la encontraríamos en el tercer acto de Man and the Superman de George Bernard Shaw,[27] donde no se menciona a Swedenborg, pero en el que toda la configuración del cielo y el infierno coincide con sus ideas, ya que no consiste en premios ni castigos, sino en un estado del alma. Cada alma encuentra su camino hacia el infierno o hacia el cielo, o mejor dicho, se transforma en el infierno o el cielo por sí misma.[28] Y yo encuentro al final de cada día que he vivido momentos de felicidad —eso corresponde acaso al cielo— y momentos de desdicha, a los que podemos llamar, empleando una metáfora acaso no demasiado forzada, el infierno.

OCLANDER: Borges, usted dijo una vez que sólo los ciegos ven realmente. Hoy se refirió a Manhattan, y creo que una gran parte de nuestra audiencia de hoy no ha visto jamás los pueblos y culturas de Norteamérica.

BORGES: Hay tantos pueblos aquí, y tan distintos entre sí.

OCLANDER: ¿Sería posible que nos hable acerca de los diferentes pueblos y culturas de los Estados Unidos?

BORGES: Esa pregunta es muy amplia y me temo que no seré capaz de responderla. Pero sí puedo decir que tengo recuerdos muy felices de Texas, especialmente de Austin. Descubrí a los Estados Unidos a través de Texas en 1961, junto a mi madre, que ha muerto hace cuatro o cinco años, a la edad de noventa y nueve años. A mí me gusta el Sur de los Estados Unidos, pero ahora que he mencionado a todos esos escritores, debo decir que también me gusta mucho la costa Este, y si pienso en el Centro-Oeste, el Midwest del país, debo recordar a Carl Sandburg,[29] que también me agrada mucho.

Yo diría, sin embargo, que el gran poeta norteamericano de este siglo es Robert Frost,[30] ese es el nombre que yo elegiría. Aunque yo nunca elijo las cosas «en contra» de otras. Me agradan todos los países que he visitado y todos los autores que he leído (y hay muchos que aún no he leído que continúan a pesar de ello influyendo sobre mi), y me considero, en lo personal, un discípulo del pasado, de todo el pasado. Descreo de las escuelas literarias. Descreo de las cronologías. Pienso que es un error eso de asignarle una fecha a cada obra y creo también que todos los poemas deberían ser anónimos. Por ejemplo, si yo pudiera elegir, yo quisiera que una línea o un cuento que yo haya escrito

—y que otros acaso mejoren— perdure, pero de manera anónima. Yo quisiera que mi nombre sea olvidado, y eso es algo que eventualmente, inexorablemente, sucederá: el olvido es el destino común de todos los escritores. ¿Qué sabemos hoy en día acerca de los autores de ese espléndido sueño, Las mil y una noches? No sabemos nada de ellos, pero eso no nos preocupa en absoluto. ¿Qué sabemos de la vida privada de Shakespeare? Nada, pero tampoco nos afecta, ya que Shakespeare convirtió su vida privada en Macbeth, en Hamlet, en sus sonetos, sonetos que son, por cierto, enigmáticos. Swinburne los llamó «esos documentos divinos y peligrosos».[31] Una buena frase, realmente, aunque me pregunto si es correcta.

Creo, en todo caso, que lo mejor que puede ocurrirle a un autor es pasar a formar parte de la tradición, del lenguaje, ya que los idiomas perduran en tanto que todos los libros corren el riesgo de ser eventualmente olvidados; o quizá cada época reescribe los mismos libros, una y otra vez, variando o modificando algunas circunstancias. Acaso los verdaderos libros son idénticos y eternos, y estamos constantemente reescribiendo lo que ya fue escrito por los antiguos, lo cual debería ser prueba suficiente. En lo personal, no tengo ambición alguna. Pienso que soy una suerte de superstición, que la gente ha exagerado mi importancia. Yo no creo que mi obra tenga tanto interés. Al mismo tiempo debo decirles a todos ustedes que les agradezco que me tomen en serio. Es algo que yo no hago jamás.[32]

BARNSTONE: Dejando atrás el infierno, pero aplicando el mismo razonamiento, ¿qué podría usted decirnos sobre el cielo?

BORGES: Una vez leí un libro escrito por un clérigo inglés que decía que en el cielo hay mucha tristeza. Yo creo —y de hecho, espero— que así sea. Porque, después de todo, una alegría constante sería algo intolerable. Podemos ser felices durante un rato, pero la felicidad eterna es algo impensable. Aunque yo, personalmente, descreo de la vida más allá de la muerte. Espero cesar del todo. Y cuando me siento desdichado o angustiado —cosa que me ocurre bastante seguido— me digo a mí mismo: ¿Para qué preocuparme si en cualquier momento puede llegar la salvación bajo la forma de la aniquilación, de la muerte? Y, dado que estoy por morir, si sé que puedo morir en cualquier momento, entonces, ¿por qué habría de preocuparme esa sensación de angustia? Lo que yo espero no es la oscuridad total, ya que la oscuridad es algo en sí mismo. No, lo que yo realmente espero es ser olvidado, y estoy seguro de que eso es lo que terminará ocurriendo. Todo, eventualmente, será olvidado.

OCLANDER: Hoy usted decía que el viaje más difícil de afrontar es el viaje que está por ocurrir, que la expectativa es lo más difícil de todo. ¿Podría comentar al respecto?

BORGES: Me pregunto si alguna vez dije eso. Creo que lo que dije es que no es bueno estar constantemente anhelando que algo suceda. Cuando las cosas finalmente ocurren, el presente se transforma enseguida en pasado. He leído un muy buen libro de Herbert Bradley, se titula Appearance and reality[33] y allí él describe al tiempo como un río. Bueno, Heráclito y todo eso, Time and the river de Wolfe,[34] *etc.* En todo caso, Bradley concibió al tiempo como algo que fluye desde el futuro hacia nosotros: estamos siempre nadando contra esa corriente. Y el instante en que el futuro se diluye en el pasado es el momento presente; el presente es aquel momento en que el futuro se transforma en pasado. Hace seis meses supe que debería someterme a una operación muy delicada y dolorosa. Sentí miedo y me dije: este miedo, esta ansiedad, los próximos tres días y tres noches, son parte de la operación en sí. Entonces me sentí ya más aliviado.

BARNSTONE: Usted ha buceado en los escritos de los gnósticos, de los místicos, en la Kabbalah, en el Libro del esplendor.[35]

BORGES: He estudiado todo lo que pude, pero sigo siendo muy ignorante.

BARNSTONE: Usted se ha interesado por los místicos.

BORGES: Pero al mismo tiempo, yo no soy ningún místico.

BARNSTONE: Imagino que usted piensa que los viajes de los místicos son experiencias a la vez reales y seculares. ¿Podría usted comentar las experiencias místicas de otros escritores, como Fray Luis de León?

BORGES: Me pregunto si Fray Luis de León tuvo realmente alguna experiencia mística. Yo creo que no. Cuando hablo de místicos, pienso en Swedenborg, en Angelus Silesius, y en los persas también. No en los españoles. No creo que los españoles hayan tenido experiencias místicas.

BARNSTONE: ¿Y Juan de la Cruz?

BORGES: Creo que Juan de la Cruz estaba repitiendo el modelo del Cantar de los Cantares. Y eso es todo. No creo que haya tenido, en realidad, ninguna experiencia mística. En mi vida solo he tenido dos experiencias místicas y no puedo narrarlas, ya que lo que me ocurrió no puede ser puesto en palabras, porque las palabras, después de todo, implican experiencias compartidas. Y si uno no ha tenido la experiencia, es imposible compartirla, sería como ponerse a hablar del sabor del café sin haberlo probado nunca. Dos veces en mi vida he tenido esa sensación, una sensación que fue más agradable que otra cosa. Fue algo asombroso, extraordinario… me sentí abrumado,

conmovido. Sentí que estaba viviendo, no dentro del tiempo sino fuera de él. No sé cuánto duró esa sensación, ya que me hallaba fuera del tiempo. Puede haber durado un minuto o algo así, o puede haber durado bastante más. Pero sé que he sentido eso en Buenos Aires, dos veces en mi vida. La primera vez me ocurrió en el sur de la ciudad, cerca de la estación Constitución. De alguna manera descendió sobre mí la sensación de estar viviendo más allá del tempo. No podría describírselas; de hecho, no puedo describírmela ni siquiera a mí mismo, pero tuve esa experiencia, y la tuve dos veces, y acaso me sea dado tenerla una vez más antes de morir.

OCLANDER: ¿Por qué desea viajar a China? ¿Qué espera encontrar allí?

BORGES: Creo que en cierta forma yo siempre he estado en China. Así lo he sentido al leer la Historia de la literatura china de Herbert Allen Giles.[36] Luego he leído y releído muchas traducciones del Tao Te Ching.[37] Creo que la mejor es la de Arthur Waley, pero también he leído la de Wilhelm y la versión francesa, y se han hecho también muchas traducciones al castellano. Además, he pasado un mes en Japón, y en Japón uno siente constantemente la sombra tutelar de China. Y esto no tiene nada que ver con la política. No se contradice, tampoco, con el hecho de que la cultura japonesa sea una cultura en sí misma. En Japón sienten a China del mismo modo en que nosotros, en Occidente, sentimos a Grecia. Y en lo que a mí respecta, jamás aprenderé el idioma chino, pero continuaré leyendo traducciones. He leído, por ejemplo, El sueño de la mansión roja.[38] Me pregunto si lo han leído. Yo lo he leído en inglés y en versión alemana, pero sé que existe una traducción mucho más vasta, y acaso más precisa, en francés. El sueño de la mansión roja. El libro, les aseguro, es tan bueno como el título.

BARNSTONE: Borges, por favor llévenos nuevamente hacia la isla de la conciencia, al origen de las palabras, pensamientos y sensaciones, y díganos qué es lo que ocurre allí antes del lenguaje, antes de que Borges acuñe sus palabras.

BORGES: Creo que puedo decir que el proceso de escribir poesía o escribir cuentos —ambas cosas son, en el fondo, similares— es algo que ocurre más allá de la voluntad de uno. Yo nunca he intentado escribir sobre un tema en particular; yo no elijo los temas, dejo que ellos me elijan. Y luego, mientras voy caminando por la calle, o paso en mi casa —la angosta casa de un hombre ciego— de una habitación a otra, siento que algo está por ocurrir, y ese algo puede ser una línea o una cierta forma. Podemos usar una isla como metáfora. Yo veo los dos extremos. Y esos dos extremos son el principio y el fin de un poema o de un cuento. Y eso es todo: yo debo inventar, debo crear, lo que hay en el medio. Esa tarea me corresponde a mí. Lo que la musa, o acaso el Espíritu, para usar un nombre más fuerte y acaso más oscuro, me concede es el comienzo y el final de un cuento o de un poema. Y a mí me toca descubrir el resto. A veces me equivoco y debo

volver sobre mis pasos e inventar otra cosa. Pero siempre sé el principio y el fin. Esa es mi experiencia personal.

Imagino que cada escritor sigue su propio método, y hay escritores que —según me han dicho— solo saben el principio, y parten de allí, y a medida que avanzan descubren o inventan —estas dos palabras son en realidad sinónimas— el final. Pero en mi caso debo saber el principio y el final.

Por lo general evito que mis opiniones influyan en lo que escribo. No pienso en la moraleja de la fábula, digamos, sino en la fábula en sí. Nuestras ideas son cambiantes; las cuestiones políticas fluctúan; mis propias opiniones personales varían a lo largo del tiempo. Pero cuando yo escribo intento ser fiel al sueño, ser auténtico al narrarlo. Eso es todo lo que puedo decir.

Y cuando yo empecé a escribir, lo hacía siguiendo un estilo muy barroco. Hice mis mejores esfuerzos para ser Sir Thomas Browne o Góngora o Lugones o algún otro escritor. En ese entonces, intentaba deslumbrar siempre al lector, utilizando arcaísmos o palabras nuevas, neologismos. Pero ahora intento escribir con palabras muy simples. Intento evitar, las que en inglés se llaman hard words, «palabras difíciles», dictionary words «palabras de diccionario». Intento evitarlas.

Y pienso que mi mejor libro de relatos es el último que escribí, El libro de arena, y en ese libro no hay, creo, ni una sola palabra que pueda demorar al lector. Los cuentos en ese libro están escritos de un modo muy sencillo, aunque las historias en sí no lo son, ya que no hay una sola cosa en el mundo que lo sea; todo, en el universo, es complejo. Pero los he disfrazado de cuentos simples. De hecho, los escribo, luego los reescribo unas nueve o diez veces, pero intento que den la impresión de haber sido escritos de manera un tanto descuidada. E intento ser lo más simple posible.

Si no han leído ninguno de mis libros, hay dos que me atrevo a recomendarles. Uno es un libro de poemas titulado Historia de la luna,[39] y el otro, El libro de arena. En cuanto a mis otros libros, pueden olvidarlos, y les estaré agradecido si lo hacen, ya que yo mismo los he olvidado.

BARNSTONE: La muerte es una marca del tiempo. Cada persona tiene dos muertes: la primera precede a su nacimiento; la segunda ocurre al final de su vida. ¿Qué opina usted al respecto?

BORGES: Recordará usted a San Pablo: «Muero cada día…».[40]

BARNSTONE: La muerte es algo que sólo podemos percibir en el presente. Los místicos hablan de la muerte en vida como una experiencia fuera del tiempo. ¿Cómo la percibe usted?

BORGES: Creo que morimos continuamente. Cada vez que no estamos sintiendo, cada vez que no estamos descubriendo algo, sino repitiendo algo mecánicamente, en ese instante uno está muerto. La vida puede alcanzarnos también en cualquier momento. Cada día pueden ocurrirnos varias muertes, supongo, y también varios nacimientos. Pero yo trato de no estar muerto. Trato de sentir curiosidad por todas las cosas, y estoy continuamente recibiendo experiencias, y esas experiencias se transforman luego en poemas, en cuentos, en relatos. Llegan a mí continuamente, si bien es cierto también que muchas de las cosas que digo y hago son mecánicas, es decir, pertenecen a la muerte más que a la vida.

OCLANDER: Me gustaría que nos lleve en un viaje a algún lugar donde usted jamás haya estado.

BORGES: Creo que ese lugar es el pasado, ya que es muy difícil cambiar el presente. El presente tiene algo de duro, de rígido. Pero al pasado estamos modificándolo constantemente. Cada vez que recordamos algo, estamos alterando levemente ese recuerdo.[41] Y creo que deberíamos estar agradecidos con todo el pasado, con la historia de la humanidad, con todos los libros, todos los recuerdos, ya que, después de todo, el pasado es lo único que realmente nos pertenece, y es, además, un acto de fe. Por ejemplo, si yo digo «nací en Buenos Aires en 1899»… Bueno, ese es un acto de fe, ya que yo no guardo, como es de esperar, recuerdos de esa época. Si mis padres me hubieran dicho «naciste en el siglo III en Timbuktú», yo les hubiera creído también. Pero me atengo a lo que ellos me contaron, porque confío en que me dijeron la verdad. Así que cuando digo que nací en Buenos Aires en 1899, estoy realizando un acto de fe.

Pero regresemos al pasado. El pasado es para nosotros un tesoro. Es lo único que realmente poseemos, y que está a nuestra entera disposición. Podemos cambiarlo, modificar incluso a los personajes de la historia, y lo bueno de todo esto es que el pasado está conformado, no sólo por los hechos que ocurrieron, sino también por los sueños de los hombres. Creo que Macbeth es una persona del pasado y una persona del presente tanto como, digamos, Carlos de Suecia, Julio César o Bolívar. Tenemos también los libros, y esos libros son en realidad sueños, y cada vez que releemos un libro, éste es levemente diferente y nosotros somos levemente diferentes también. De manera que creo que podremos seguir recurriendo con confianza a ese vasto emporio, el pasado. Y en lo personal, debo decir que espero seguir encontrando mi camino hacia él, para así seguir sumándolo a mi experiencia física de la vida.

2 Al despertar

Al despertar, me encuentro con algo peor: el asombro de ser yo mismo.

WFIU, Universidad de Indiana, marzo de 1976

WILLIS BARNSTONE: … por si llega a querer un huevo duro?

JORGE LUIS BORGES: Bueno, ¡claro!

BARNSTONE: Bueno, yo se lo preparo.

BORGES: Bueno, es que, si no, no puedo romperlo. No puedo romper un huevo duro. ¡Porque está duro!

BARNSTONE: Es bueno traer huevos duros a las radioemisoras. ¿No?

BORGES: Una buena combinación, creo yo. Huevos duros y radioemisoras.

BARNSTONE: Borges… ¿Pondría eso en un poema?

BORGES: No. Pero yo creo, de todos modos, que todas las cosas son aptas para la poesía. Todas las palabras son aptas. De hecho, todas las cosas lo son. Uno puede hacer cualquier cosa, claro, pero uno solo puede hablar de unas pocas cosas.

BARNSTONE: Tengo algunas preguntas. Algunas de ellas son, quizá, demasiado largas. Pero sus respuestas no lo serán.

BORGES: Ah. ¿Serán lacónicas?

BARNSTONE: Sabemos que todos los seres humanos tienen conciencia, y sin embargo esa conciencia se limita a nuestra propia mente. A veces despertamos, digamos, a un conocimiento misterioso de la existencia particular de la mente.

BORGES: Bueno, pero esa es una pregunta acerca de la naturaleza del solipsismo, ¿no? Ahora bien, yo no creo en el solipsismo, porque si lo hiciera me volvería loco. Pero sin duda nuestra existencia constituye, en sí, un hecho curioso.

Al mismo tiempo, siento que no estoy soñándolo a usted, o, digámoslo de otra manera, estoy bastante seguro de que usted no está soñándome a mí. Pero en todo caso,

el hecho de maravillarse ante la vida misma representa, quizá, la esencia de la poesía. Toda la poesía consiste en sentir que las cosas son extrañas, mientras que toda la retórica consiste en pensar que éstas son comunes u obvias. Claro que yo me siento siempre perplejo ante el hecho de mi propia existencia en un cuerpo humano, de ver a través de ojos, de oír a través de oídos, *etc.* Y quizá todo lo que he escrito no es más que una mera metáfora, una mera variación de esa cuestión central de mi asombro ante las cosas. En tal caso, yo creo que no existe ninguna diferencia esencial entre la filosofía y la poesía, ya que ambas expresan el mismo tipo de asombro. Excepto que en el caso de la filosofía, uno llega a las respuestas a través de la lógica, y en el caso de la poesía, a través de la metáfora. Y si uno utiliza para ello el lenguaje, entonces está haciendo un uso constante de metáforas. Y dado que ustedes conocen bien mi obra —bueno, podemos usar esa palabra, aunque yo realmente no las considere obras… Digamos, mejor, que ustedes conocen bien mis ejercicios—, supongo que habrán notado ya que yo me siento constantemente asombrado, e intento llegar al origen de ese asombro.

BARNSTONE: En Cincinatti, cuando un admirador suyo le dijo «¡Borges, ojalá viva mil años!», usted le respondió «No hay por qué ser tan pesimistas».

BORGES: Me refiero a que cuando me siento desdichado —y eso es algo que a todos nos sucede con cierta frecuencia— encuentro verdadero consuelo en la idea de que en unos pocos años, o quizá en unos pocos días, estaré muerto, y entonces nada de todo esto tendrá importancia. Espero ser borrado del todo. Pero cuando pienso que mi muerte será, quizá, una mera ilusión, que más allá de la muerte continuaré siendo de algún modo, entonces me siento muy desdichado. Porque, la verdad, yo estoy harto de mí mismo. Ahora bien, si yo fuera a continuar existiendo sin ningún recuerdo personal de haber sido Borges, eso sí podría llegar a aceptarlo, ya que yo podré haber sido cientos de personas cualesquiera antes de haber nacido otra vez, pero todas esas vidas no me pesarán en absoluto, ya que las habré olvidado. De modo que cuando pienso en la mortalidad, en la muerte, lo hago con esperanza, con cierta expectativa. Podría decir que siento avidez de la muerte, que deseo dejar de despertarme cada mañana y descubrir nuevamente: bueno, aquí estoy, tengo que volver a ser Borges.

Hay una expresión en castellano que ustedes seguramente conocen. Me pregunto si se sigue utilizando. En lugar de decir «despertarse» se dice «recordarse», es decir, acordarse de que uno existe. Mi madre solía decir: «Que me recuerde a las ocho». Cada mañana tengo esa sensación porque siento que soy más o menos inexistente y al despertar me siento invariablemente decepcionado. Porque, bueno, aquí estoy otra vez, y debo seguir jugando el mismo juego de siempre. Tengo, nuevamente, que ser alguien. Tengo que ser exactamente ese alguien y eso me obliga a cumplir con ciertos compromisos, y uno de esos compromisos es dejarme vivir ese día entero. Entonces veo

toda la rutina que se extiende ante mí, y todas esas cosas, naturalmente, me fatigan, me cansan. Claro que cuando uno es joven no se siente así. Al despertar uno siente, bueno, estoy tan contento de haber regresado nuevamente a este mundo tan maravilloso. Pero yo creo que jamás me he sentido así. Bueno, quizá cuando era joven. Especialmente cuando era joven. Ahora me queda la resignación. Ahora me levanto cada día y me digo: debo vivir otro día más. Y dejo que eso ocurra. Supongo que la gente percibe esto de otro modo ya que muchos piensan en la inmortalidad como una forma de la felicidad, quizá porque no se dan cuenta de todo esto.

BARNSTONE: ¿No se dan cuenta de qué?

BORGES: Del hecho de que seguir viviendo indefinidamente sería, digamos, algo terrible.

BARNSTONE: ¿Sería otra forma del infierno, como usted afirma en uno de sus cuentos?

BORGES: Sí, exactamente, eso. Dado que esta vida es ya un infierno… ¿Para qué seguir con más y más infiernos, con dosis más y más altas de infierno?

BARNSTONE: ¿Durante doscientos años?

BORGES: Sí. Bueno, claro que podríamos decir que esos doscientos años no existen, ya que lo único que realmente existe es el momento presente, cargado del recuerdo del pasado y del temor del futuro. Pero ¿a qué nos referimos exactamente cuando hablamos del presente? El presente es algo tan abstracto como el pasado o el futuro. En el presente siempre tenemos algún tipo de pasado y algún tipo de futuro. Pasamos constantemente de uno a otro.

BARNSTONE: Pero obviamente usted tiene momentos de gran placer durante su vida.

BORGES: Sí, creo que todos los tenemos. Pero me pregunto si esos momentos no son acaso mejores en el recuerdo. Ya que cuando uno es feliz, uno no es casi consciente de lo que está sucediendo. El hecho de ser consciente lleva a la infelicidad.

BARNSTONE: Ser consciente de la felicidad suele permitir la intrusión de la duda.

BORGES: Pero yo creo haber conocido momentos de felicidad; supongo que todos los tenemos. Hay momentos, digamos, de amar, cabalgar, nadar, hablar con amigos, digamos, mantener conversaciones, leer, o incluso escribir, o mejor dicho, no el acto de escribir, sino de inventar algo, ya que cuando uno se sienta a escribir, bueno, entonces

ya la felicidad no es completa porque surgen las lógicas inquietudes por cuestiones técnicas. Pero cuando uno está elaborando algo, entonces supongo que le está permitido ser feliz.[42] Y luego hay momentos en los que uno se desliza hacia el sueño y se siente feliz, o por lo menos eso es lo que me ocurre a mí. Recuerdo que la primera vez que tomé un somnífero (que fue muy eficaz, claro, porque era la primera vez que lo tomaba), solía decirme a mí mismo: Ahora oigo cómo ese tranvía dobla la esquina, pero no llegaré a oír el final de ese sonido, ese ruido, porque estaré dormido para entonces. Y entonces me sentía muy, muy feliz, porque sentía que iba a perder el conocimiento.

BARNSTONE:¿A usted le importa el reconocimiento literario? ¿Busca la fama?

BORGES: ¡No, No! Esas cosas no existen para mí. Al mismo tiempo, cuando ésta me llega —y acaso me ha llegado— siento que es algo que debería agradecer. Quiero decir, si la gente me toma en serio, pienso que, bueno, deben estar equivocados, pero al mismo tiempo yo debería estar agradecido.

BARNSTONE: ¿Vive usted para el próximo poema, cuento, ensayo o conversación?

BORGES: Sí. Así es.

BARNSTONE: Me parece que usted es afortunado en tener todas esas obsesiones infinitas que lo llevan a crear y escribir. ¿Sabe usted de dónde le viene ese destino de ser escritor, ese destino o esa obsesión?

BORGES: Lo único que puedo decir al respecto es que yo necesito esas obsesiones. Porque de lo contrario, ¿qué razón tendría para seguir viviendo? No estoy diciendo que me suicidaría de no tenerlas, pero sin duda me sentiría muy injustificado. Esto no implica, necesariamente, que a mí me parezca gran cosa lo que escribo. Quiere decir, simplemente, que yo necesito escribir. Porque si yo no me pongo a escribir una idea, esa idea me sigue atormentando, entonces debo escribirla para librarme de ella.

BARNSTONE: En la República, Platón dedica mucho tiempo a buscar una definición de justicia, una especie de definición pública. Esa noción, ¿es acaso válida para cada uno de nosotros a nivel personal? ¿Es acaso nuestra vida, que termina con la muerte, un experimento de vida justo, o constituye acaso una suerte de traición contra la mente y el cuerpo? Platón habla de la justicia pública. Dado el hecho de la muerte, ¿cree usted en la justicia privada?

BORGES: Creo que la justicia privada es la única justicia posible, porque en lo que respecta a la justicia pública, bueno… Me pregunto si ésta existe realmente.

BARNSTONE: ¿Considera entonces que la justicia privada existe? ¿Qué podemos decir acerca de la moral y el Juicio Final?

BORGES: En cada momento de nuestras vidas sabemos si estamos obrando bien o mal. Podríamos decir, por lo tanto, que el Juicio Final está ocurriendo continuamente, ya que a cada instante de nuestras vidas estamos optando por el bien o por el mal. El Juicio Final no es un desenlace, es algo que está continuamente ocurriendo. Y a cada instante sabemos, gracias a nuestra propia percepción instintiva, cuándo es que actuamos bien o mal.

BARNSTONE: ¿Hay alguna traición biológica en el hecho de la vida debido a la existencia de la muerte?

BORGES: No entiendo qué quiere decir usted con «traición biológica». La biología es algo tan oscuro para mí, que me pregunto si puedo asimilar esa palabra.

BARNSTONE: Bueno, traición física entonces.

BORGES: Bueno, física, sí. Creo que puedo entender eso. Soy un hombre muy simple. Si usted se pone a usar esas palabras tan largas y elaboradas, biología y psicología…

BARNSTONE: … nos estaríamos adentrando en la clase de vocabulario que podría haber utilizado su padre, ¿no es cierto?

BORGES: Sí, sin duda él podría haber utilizado esas palabras, pero casi no lo hacía, ya que era profesor de psicología, y a la vez un hombre bastante escéptico.

BARNSTONE: Yo pasé un año entero de mi vida, cuando era estudiante, buscando el centro de la conciencia. Jamás lo encontré.

BORGES: No creo que logre encontrarlo jamás. Nos elude de segundo en segundo.

BARNSTONE: Pero sí descubrí que buscarse a uno mismo es algo a la vez fascinante e intolerable.

BORGES: Sí, lo es. Claro que como soy ciego, me la paso haciendo eso todo el tiempo. Antes de quedarme ciego, encontraba siempre refugio en observar mi entorno, en mirar las cosas, en la lectura, pero ahora debo dedicarme a pensar o mejor dicho, ya que mi capacidad de pensar no es demasiado buena, digamos que debo dedicarme a soñar, y en cierto modo, a dejarme vivir mientras sueño. Es lo único que puedo hacer ahora. Es cierto que también paso largos períodos en soledad, pero eso ya no me molesta. Antes,

recuerdo que vivía en una ciudad llamada Adrogué, al sur de Buenos Aires, y cuando debía viajar en el tren durante media hora y no tenía ningún libro conmigo, me sentía muy desdichado. Pero ahora puedo pasar horas y horas sin libros porque de todos modos no podría leerlos. O, por ejemplo, si sufro de insomnio, eso es algo que ya no me preocupa demasiado porque ahora me limito a sentir el fluir del tiempo. Es como un suave declive. De manera que me dejo vivir. Cuando no era ciego, sentía que debía poblar mi tiempo con cosas diversas. Ahora, ya no. Ahora simplemente me dejo vivir.[43]

BARNSTONE: Pero de todas maneras usted disfruta mucho la compañía de otros.

BORGES: Por supuesto, vivo en la memoria. Y supongo que un poeta debe habitar la memoria porque, después de todo, ¿qué es la imaginación? La imaginación, yo creo, está hecha de memoria y olvido. Es la suma de ambas cosas.

BARNSTONE: ¿Se lleva usted bien con el tiempo?

BORGES: Sí, sin duda. Todas las personas que quedan ciegas reciben una suerte de compensación: una percepción distinta del tiempo. Uno se libra de la necesidad de poblar cada instante con algo distinto. Uno sabe que debe dejarse vivir, dejar que el tiempo lo atraviese a uno. Eso brinda un cierto alivio. Creo que es un gran alivio o quizá una gran recompensa. Uno de los dones de la ceguera es que uno siente el tiempo de manera distinta, ¿no? Uno debe dedicarse a recordar y a olvidar, no a recordarlo todo porque, bueno, ese personaje sobre el que escribí, Funes, se vuelve loco porque su memoria es infinita. Aunque, claro, tampoco sería bueno olvidarlo todo, porque entonces uno dejaría de existir, ya que uno existe gracias al pasado y a los recuerdos de ese pasado. Si una persona olvidara absolutamente todo, entonces ya ni siquiera sabría quién es; no podría recordar siquiera su propio nombre. De manera que considero que lo más aconsejable es una combinación de ambos elementos, de memoria y de olvido, y de eso que llamamos imaginación, aunque esa palabra es un tanto rebuscada.

BARNSTONE: Sé que no le gustan las palabras rebuscadas porque usted es, de hecho, un hombre de letras.

BORGES: Lo que ocurre es que soy escéptico con respecto a las palabras. Los hombres de letras no confían demasiado en las palabras.

BARNSTONE: Para regresar a mi pregunta originaria: el proceso de buscarme a mí mismo me resultó a la vez fascinante e intolerable porque cuanto más profundamente

sentía que había logrado meterme en mí mismo, más desaparecía, hasta que llegué a dudar de todo, hasta de mi propia existencia.

BORGES: Bueno, creo que Hume dijo que cada vez que fue a buscarse a sí mismo, no encontró a nadie en casa. Así son las cosas.

BARNSTONE: Uno pasa del sueño a la pesadilla.

BORGES: Yo tengo pesadillas casi todas las noches. Tuve una esta mañana, aunque no fue una verdadera pesadilla.

BARNSTONE: ¿Cómo era?

BORGES: Era así: yo me encontraba en un edificio enorme, hecho de ladrillos, con muchas habitaciones vacías, grandes habitaciones vacías. Habitaciones de ladrillos. Y yo iba de una habitación a otra, y parecía no haber puertas. Salía siempre al patio. Luego, después de un tiempo yo subía y bajaba, gritaba para ver si había alguien, pero nadie respondía. Ese gran edificio tan grande y un tanto monótono estaba vacío, y me dije a mí mismo: «¡Pero claro! ¡Esta es la pesadilla del laberinto! De manera que no voy a hallar aquí ninguna puerta, sólo tengo que sentarme a esperar en una de las habitaciones hasta que despierte». Y eso fue exactamente lo que ocurrió: una vez que me di cuenta y me dije a mí mismo, «esta es la pesadilla del laberinto», dado que yo ya conozco perfectamente esa pesadilla mía, ya no le hice más caso. Simplemente me senté en el suelo a esperar.

BARNSTONE: Hasta que pasó el tiempo.

BORGES: Sólo debí esperar un momento, y me desperté.

BARNSTONE: ¿Tiene otras pesadillas recurrentes? ¿Cuáles son?

BORGES: Sí, son dos o tres. En este momento la que recuerdo es la del laberinto. Luego tengo otra, que se debe a mi ceguera. Es una pesadilla en la que intento leer y no logro hacerlo porque las letras cobran vida, porque cada letra se convierte en otra letra, y entonces las palabras del comienzo se acortan cuando intento descifrarlas. Son largas palabras en idioma holandés, llenas de vocales que se repiten. O, si no, los espacios entre renglones comienzan a agrandarse, y luego las letras se bifurcan, y todo esto sucede con letras negras o rojas, en un papel muy brillante, y se vuelven tan grandes que resulta intolerable. Y una vez que despierto, esas letras me siguen acompañando durante un rato, y durante un instante pienso: no voy a poder olvidarlas y me voy a volver loco. Esta es una pesadilla recurrente. Especialmente desde que perdí la vista,

tengo este sueño de leer, de no poder leer porque las letras cobran vida. Este es uno de los sueños que se repiten. Y luego los demás son sueños sobre espejos, sobre personas enmascaradas. De manera que supongo que tengo tres pesadillas esenciales: el laberinto, las letras, y los espejos. Y luego hay otros que son más o menos comunes, sueños que puede tener cualquiera, pero esas son mis tres pesadillas recurrentes, las tengo casi todas las noches. Y luego, cuando despierto, permanecen conmigo, y me acompañan durante varios minutos. A veces me llegan antes de estar completamente dormido. Hay muchas personas que sueñan antes de quedarse dormidas, y luego siguen soñando incluso después de despertar. Quedan como a mitad de camino. ¿No? Entre la vigilia y el sueño.[44]

BARNSTONE: Ese es también el momento en que usted reúne mucho del material que luego usa para escribir. ¿No?

BORGES: Sí, así es. De Quincey[45] y todo eso, se trata de una venerable tradición literaria. Aunque De Quincey debe haber creado sus pesadillas mientras las escribía, ¿no? Porque son tan buenas… Además, dependen también de las palabras, mientras que las pesadillas, por lo general, no dependen de las palabras. Lo que resulta difícil al narrar una pesadilla es que la sensación de la pesadilla no procede de las imágenes, sino que, como decía Coleridge, son las sensaciones las que generan las imágenes.

BARNSTONE: Esa es una diferencia importante, porque la mayoría de la gente piensa exactamente lo contrario, no considera que sean el fruto de una elaboración.

BORGES: Cuando uno se sienta a escribir las imágenes de una pesadilla, éstas ya no significan nada para uno. Es lo que ocurre en el caso de Poe o Lovecraft.[46] Las imágenes son acaso espantosas, pero la sensación no lo es.

BARNSTONE: Y supongo que un buen escritor es aquel que es capaz de conjurar las imágenes correctas, que corresponden a cada sensación.

BORGES: A cada sensación, sí. O que es capaz de darle al lector la sensación de la pesadilla a través de objetos o cosas comunes. Recuerdo que encontré una prueba de ello en un cuento de Chesterton. Él dice que podríamos pensar que en el fin del mundo hay un árbol cuya mera forma es maligna.[47] Esa, creo, es una palabra apropiada, y creo que representa bien la sensación de la pesadilla, ¿no? Ahora bien, sería casi imposible describir un árbol así. Porque, si uno piensa, por ejemplo, en un árbol hecho de calaveras, o de fantasmas, bueno, eso sería algo bastante tonto. Pero lo que dijo Chesterton, un árbol cuya mera forma es maligna, bueno, eso demuestra que él tuvo

una pesadilla en la que soñó ese árbol, ¿no? De lo contrario, ¿cómo pudo llegar a ese árbol?

BARNSTONE: Yo siempre me he preguntado cómo es que se mueve mi lengua, que las palabras salen de mi boca o de mi cabeza. Las palabras son como segundos de un reloj: simplemente ocurren, suenan casi por sí mismas.

BORGES: Pero creo que antes de irse a dormir uno comienza, o al menos yo comienzo, a murmurar frases sin sentido. Y entonces sé que estoy por quedarme dormido. Cuando me oigo, cuando me encuentro diciendo algo que no tiene sentido, es una buena señal de que estoy por quedarme dormido en instantes.[48]

BARNSTONE: Bueno, iba a preguntarle, sobre las palabras que suceden, que se forman en nuestras bocas. Mientras el tiempo existe, las palabras vienen. Por ende, también los pensamientos. Pero esto no ocurre porque uno desee hacerlo conscientemente, ni siquiera porque desee tener ese deseo.

BORGES: No creo que esas palabras que yo digo antes de dormir tengan significado alguno. Al menos para mí.

BARNSTONE: Sí, pero yo no me refiero únicamente a las palabras que uno pronuncia antes de dormir. Me refiero a todas las palabras que acuden a nosotros en este preciso instante. En otras palabras, no sé por qué las palabras salen de mi boca en este momento. Hay alguna fuerza que las impulsa. No soy yo quien las dirige. Y eso es algo que jamás he entendido. Es una suerte de misterio fundamental para mí.

BORGES: Pero supongo que esas palabras corresponden a sus pensamientos. Porque de otro modo serían incomprensibles o irrelevantes.

BARNSTONE: Pero yo me siento como un reloj al que le han dado cuerda y que hace tic-tac cada segundo, un reloj del que brotan palabras. No tengo idea de por qué estoy hablándole a usted de manera más o menos lógica en este momento. O por qué usted me está respondiendo. Es un gran enigma para mí.

BORGES: Sí, entiendo. Bueno, creo que debería simplemente aceptarlo.

BARNSTONE: Sí, eso hago: lo acepto, si no me volvería loco.

BORGES: Sí, eso es. Podríamos decir incluso que el solo hecho de pensar puede llevarlo a uno a la locura.

BARNSTONE: Sí.

BORGES: Hay que evitarlo con sumo cuidado. ¿No?

BARNSTONE: Bueno, si uno trata de pensar por qué piensa, no puede pensar en eso. Y sin embargo, a veces voy caminando por la calle y me digo, no «quién es este que va caminando por la calle», sino «quién es este que va pensando que camina por la calle», y entonces me siento realmente perplejo.

BORGES: Sí, y si se pone a pensar quién está pensando que está pensando que está pensando que está pensando… ¿No? Bueno, no creo que eso tenga el menor sentido. Es puramente gramatical, son palabras nada más.

BARNSTONE: Suena como un espejo.

BORGES: Podríamos pasar a una segunda categoría. Supongamos que uno siente un dolor físico intenso. Por ejemplo, a causa de la electricidad o de un dolor de muelas. Entonces al sentir ese dolor, no sentirá ya el dolor. Dirá entonces: bueno, es un dolor de muelas, y uno ya ha sentido el dolor. Y podríamos pasar luego a una tercera categoría y decir: bueno, uno siente que ha sentido que ha sentido dolor. Pero creo que no se puede seguir más allá. Y además, esto sólo tiene sentido dentro del mismo juego, ya en realidad uno continúa pensando en la misma cosa. Pero creo que esto solo puede hacerse en tres niveles. Si uno dice, pienso que pienso que pienso que pienso que pienso que pienso, todo eso se vuelve, acaso, irreal a partir del segundo nivel. Yo he leído un libro de John William Dunne, An Experiment with Time,[49] en el que dice que, dado que uno sabe algo, uno sabe también que lo sabe, y uno sabe que sabe que lo sabe, y uno sabe que sabe que sabe que lo sabe, y uno sabe que sabe que sabe que lo sabe, de manera que cada ser humano consiste en una infinidad de individuos. Pero no creo que eso pueda ser demostrado.

BARNSTONE: ¿Qué piensa usted de esa lucidez momentánea, a la vez sobrecogedora y aterradora, que nos lleva a preguntarnos cómo es que nuestras mentes pueden pensar y hablar? Cada vez que despierto, me asombra el mero hecho de seguir existiendo, o siendo.

BORGES: Al despertar, me encuentro con algo peor: el asombro de ser yo mismo. Tal y tal, nacido en Buenos Aires en 1899, alguien que vivió en Ginebra…

BARNSTONE: Claro. ¿Por qué no es usted el Hombre de Pekín,[50] por ejemplo, o alguien que vivirá dentro de cinco millones de años?

BORGES: Bueno, una vez se me ocurrió una fantasía con fines literarios: que en cualquier momento cada uno de nosotros pasa a habitar la conciencia de otra persona. Pero claro, como uno ya se ha convertido en esa otra persona, no se da cuenta de ello. Por ejemplo, en algún momento yo seré usted. Y usted será Borges. Pero dado que ese cambio, esa traslación, es completa, usted no tendrá recuerdo alguno, no sabrá que ha pasado a ser yo. Al fin de cuentas, uno está acaso cambiando todo el tiempo, uno puede pasar a ser en este instante cualquier persona en la Tierra, ya que al convertirse en esa persona, uno ha adquirido también su pasado, sus memorias, sus temores, sus esperanzas, etcétera.

BARNSTONE: El pasado mismo se destruye.

BORGES: Sí, uno podría estar acaso convirtiéndose continuamente en otras personas y nadie lo notaría. Quizá eso es lo que realmente sucede. Lo cual, claro está, no tiene el menor sentido. Esto me lleva a pensar en un cuento, nada más que en un cuento… Pero hay cosas que sólo sirven para fines literarios, y a veces para fines literarios no demasiado buenos, que no pasan de ser meros trucos narrativos.

BARNSTONE: Hay una fuerza poderosa que está siempre dentro de nosotros que nos impulsa a salir de nuestro ser para alcanzar el mundo. Se manifiesta de muchas formas: sexualmente, a través de la escritura, hablando, tocando…

BORGES: Bueno, viviendo.

BARNSTONE: Sí, viviendo. No somos más que nosotros mismos y sin embargo existe este impulso, el más fuerte de todos, de destruir nuestra propia soledad incluyendo en ella a otros. Safo ha escrito un fragmento en el que describe bien esta sensación. Dice: «No llegaré a tocar *el inmenso cielo* con las dos manos». Esta idea representa esa fuerza imperiosa de la vida que nos impulsa a salir de nosotros mismos.

BORGES: Si entiendo lo que usted trata de decir, es que huimos de nosotros mismos todo el tiempo, y que sentimos la necesidad de hacerlo.

BARNSTONE: Estamos siempre intentando expandirnos para ser más, para alcanzar, tocar más allá de nuestro propio círculo.

BORGES: Supongo que así es. Pero no creo que usted deba preocuparse al respecto. En todo caso, esto no debería entristecerlo, aun cuando seamos conscientes de que jamás nos será dado lograrlo, o que acaso lo lograremos pero sólo de manera imperfecta.

BARNSTONE: No podemos lograrlo, pero parte del arte de vivir es fingir que podríamos lograrlo, y eso nos lleva a la escritura, al amor, a todas las cosas que hacen que las personas se vinculen unas con otras.

BORGES: Bueno, ya que los días de nuestra edad son, digamos, setenta años, y debemos poblarlos de algún modo, ¿por qué no ensayar todas estas cosas? Después de todo, nuestra vida es finita. Si no, nos aburriríamos mucho.

BARNSTONE: Me parece que usted valora mucho más su obra futura que sus logros ya existentes.

BORGES: Bueno, es lo más aconsejable, ¿no?

BARNSTONE: Lo contrario sería probablemente fatal. Y sin embargo, me sorprende notar que usted parece pensar que sus últimos libros de poemas son menos importantes que sus libros anteriores.

BORGES: Es que a estos últimos los conozco demasiado bien.

BARNSTONE: Yo estoy convencido de que sus nuevos poemas son los más poderosos, por la inteligencia y pasión que usted despliega en ellos. Y esa pasión se expresa con frecuencia a través de una suerte de angustia personal que usted no siempre se permite exteriorizar en sus cuentos o ensayos.

BORGES: No, yo creo que usted se equivoca. Creo que usted piensa que mis últimos poemas son buenos sólo porque los lee a la luz de mis poemas anteriores, pero si estos poemas más recientes hubieran llegado a usted de manera anónima, sin duda los descartaría. ¿No le parece? Cuando uno lee algo escrito por un autor cuya obra ya conoce, entonces uno lee los textos más recientes como si fueran las últimas páginas de una larga novela, pero esas páginas recientes no tendrían sentido alguno sin aquellas que las precedieron. Cuando uno piensa en un poeta, uno tiende a creer que su poema más reciente es bueno, aun cuando, individualmente, tal vez no lo sea.

BARNSTONE: Sí, pero los poemas más recientes también ayudan a los poemas anteriores porque contribuyen a forjar la personalidad conjunta de su voz. Sin estos poemas suyos más recientes, uno no leería sus poemas anteriores con la misma intensidad.

BORGES: Bueno, supongo que se ayudan entre sí.

BARNSTONE: Así es. Porque juntos conforman una voz total. Cuando Blake dice algo gracioso, es en parte gracioso porque por lo general Blake nunca decía nada cómico, y entonces ahí decimos: «Ah, aquí tenemos a Blake haciéndose el bromista».

BORGES: Blake por lo general es tedioso y bastante oscuro.

BARNSTONE: Para mí sus poemas más recientes, Borges, son los más poderosos, en términos de intelecto y pasión.

BORGES: Esperemos que así sea. Aunque yo no piense en ellos de ese modo. Para mí son meros ejercicios. Además, si siento nostalgia por algo, si extraño mi ciudad, bueno, esos poemas no son más que experimentos para lograr estar de regreso en Buenos Aires o para huir de las cosas. Los he escrito solamente como ripios para mi próximo libro. Pero espero que usted tenga razón.

BARNSTONE: Cuando se encuentra usted frente a un espejo o anota un sueño en un poema, su delineamiento preciso de un pathos revela una virtud que hoy en día se ha perdido en la poesía moderna. Me parece bien que se rehúse a sobreestimar sus poemas más recientes, pero debo decirle que usted muy probablemente se equivoca al denostarlos.

BORGES: ¡Pero sí, claro, yo espero estar equivocado! Me alegra que intente persuadirme, Barnstone, pero soy yo quien no logra convencerse. No deseo tener razón. ¿Por qué debería querer tenerla? ¿Por qué debo seguir afirmando que estoy escribiendo poemas muy pobres?

BARNSTONE: ¿En su mente hay siempre un poema escondido que usted termina finalmente encontrando? ¿O más bien cabría decir que sus poemas tienen origen en una suerte de mirada nueva hacia las cosas cotidianas, de la misma forma en que uno recuerda repentinamente que ama a su madre o a su padre? Y por último: ¿Es usted quien encuentra al poema, o es el poema el que lo encuentra a usted?

BORGES: Yo diría que el poema me encuentra, y aún más en el caso de los cuentos. En ese caso, el cuento se apodera de mí, y debo librarme de él, y la única manera de lograr eso es escribiéndolo. No tengo otra forma de librarme de él, si no lo escribo me sigue atormentando.

BARNSTONE: Usted afirma que sus poemas son meros ejercicios… Pero ¿ejercicios de qué tipo?

BORGES: Creo que son ejercicios del lenguaje. Son ejercicios del idioma castellano, del sonido de los versos, de rima. Dado que no soy bueno con la rima, hago lo que puedo. Y son también ejercicios de imaginación. En el caso de los cuentos, sé que debo elaborar un cuento, clara y coherentemente. De lo contrario, no surtirá efecto: no será más que una serie de palabras. Y debe aspirar a ser más que eso. Un cuento debe transmitir más que las palabras que lo constituyen, debe ser más que meras palabras. Recuerdo haber leído, creo que en un ensayo de Stevenson: «¿Qué es el personaje de un libro? No es más que una serie de palabras».[51] Ahora bien, yo creo que esa afirmación es errónea. Un personaje no es, quizá, más que palabras, pero no debería dejarnos la impresión de ser sólo eso. Porque cuando pensamos en Macbeth o en Lord Jim o el Capitán Ahab,[52] pensamos en ellos como personajes que existen más allá de las palabras. El autor no nos dice todo sobre ellos, pero sabemos que les han ocurrido muchas cosas aunque el autor no las mencione. Por ejemplo, leemos que un personaje hace tal y tal cosa, y al día siguiente hace alguna otra. El autor no nos cuenta qué ha sucedido entre un día y otro, pero no hace falta: sabemos que ha pasado la noche durmiendo, que acaso ha soñado, que le han sucedido cosas entre medio que al autor no le ha parecido necesario narrar. En el caso de Don Quijote, por ejemplo, sabemos que ha sido un niño alguna vez, aun cuando Cervantes no nos dice, hasta donde yo sé, una sola palabra sobre la infancia de Don Quijote. De manera que un personaje es mucho más que una serie de palabras. Porque de lo contrario, no sería un personaje auténtico, no lograría interesarnos. Incluso en el caso de un personaje que existe en un espacio de sólo diez líneas —«¡Ay, *pobre Yorick*! *Yo* lo *conocía bien, Horacio*»[53]—, ese personaje tiene una existencia propia. Y sin embargo, existe solamente en un conjunto de palabras que abarca diez renglones, o quizá incluso menos.

BARNSTONE: Y en las palabras de otro, ya que ni siquiera aparece en el escenario.

BORGES: Y sin embargo uno piensa en él como en una persona real.

BARNSTONE: Y siente compasión por él.

BORGES: Sí, uno siente compasión por él. Shakespeare tenía a Hamlet en un cementerio, y pensó que hacerlo sostener una calavera, una calavera blanca —Hamlet estaba vestido de negro—, sería una imagen muy efectiva. Pero dado que no podía estar meramente sosteniendo una calavera sin decir una palabra, debía hacerlo decir algo. Y así, Yorick pasó a existir gracias a esa necesidad técnica de Shakespeare. Y pasó a existir para siempre. Desde ese punto de vista, Yorick es mucho más que una serie de palabras. Supongo que Stevenson sabía todo eso, ya que era escritor y creó muchos personajes y esos personajes eran mucho más que palabras.

BARNSTONE: Y en diez renglones venció al paso del tiempo, para siempre.

BORGES: Sí. Es muy extraño eso, ¿no?

BARNSTONE: Tengo una pregunta muy personal.

BORGES: Las únicas preguntas interesantes son las preguntas personales. No las que tratan acerca del futuro de la República, del futuro de Norteamérica, del futuro del Cosmos… Esas cosas no tienen sentido.

BARNSTONE: Creo que todas mis preguntas han sido bastante personales.

BORGES: Así deben ser.

BARNSTONE: ¿Alberga usted sentimientos paternales hacia sus amigos? ¿O acaso esta palabra, paternal, le resulta totalmente irrelevante?

BORGES: No, no son paternales

BARNSTONE: ¿Nos siente a todos como pares?

BORGES: Son sentimientos fraternales, más que paternales. Claro que al ser un hombre viejo, se espera que yo sea paternal, pero lo cierto es que no lo soy. Ahora bien, Macedonio Fernández pensaba que el sentimiento paterno era un sentimiento equivocado. Me dijo una vez: «¿Qué tengo yo en común con mi hijo? Pertenecemos a distintas generaciones. Yo lo quiero, pero es un error mío. Él me quiere, pero ese es un error que él comete. Ese sentimiento mutuo no debería existir». Yo le contesté: «Sí, pero eso no depende de una regla. Podés quererlo igual a pesar de todos estos argumentos. Y supongamos que estás diciendo estas cosas porque te preocupás demasiado por él, o sentís que no te has portado bien con él». Hay un montón de tonterías que se dicen acerca de que los padres no deberían permitirse amar a sus hijos y que éstos no deberían permitirse amar a sus padres.

BARNSTONE: Por favor, continúe.

BORGES: Bueno, claro, Macedonio había abandonado a su familia. Hay una explicación muy obvia para su argumento: él los había dejado para vivir su propia vida.

BARNSTONE: Para pasar de los padres a los sueños, usted habla mucho de los sueños. ¿Qué significan para usted los sueños, y en qué difieren éstos de la vigilia?

BORGES: Los sueños son creaciones. La vigilia acaso sea también una creación: parte de un posible solipsismo[54] y todo eso, pero es evidente que nadie piensa de ese modo. De manera que en el caso de los sueños, uno sabe que todo se origina en uno mismo, mientras que en el caso de la vigilia, bueno, a uno pueden sucederle muchas cosas que no tienen nada que ver con lo que uno piense, a menos que uno crea en el solipsismo. Porque en tal caso uno estaría soñando todo el tiempo, ya sea durante el sueño o durante la vigilia. Pero yo no creo en el solipsismo. No creo que nadie crea en eso realmente. La diferencia esencial entre estar despierto y la experiencia de dormir o soñar reside en el hecho de que el sueño es una creación propia, concebida por uno mismo y que evoluciona a partir de uno.

BARNSTONE: Pero no necesariamente al dormir.

BORGES: No, no, no necesariamente al dormir. Cuando uno elabora un poema hay poca diferencia entre estar dormido o despierto, ¿no? Ya que ambos estados representan la misma cosa. Si uno está pensando, o está inventando, o durmiendo, entonces el sueño puede corresponder a una visión, o a un pensamiento, o al mismo sueño. Eso no tiene casi importancia.

BARNSTONE: Como todos nosotros, usted es un hombre egoísta. Usted ha ahondado en sí mismo, ha habitado, explorado y explotado los recovecos de su propia mente, y ha transmitido esas observaciones a otros.

BORGES: Bueno, ¿qué otra cosa puedo hacer? No debería culpárseme por eso, nadie puede echarme la culpa por eso.

BARNSTONE: Claro, porque si ha transmitido sus observaciones a otros, entonces usted, sin duda, no es egoísta. Ya que el hecho de dar sus obras a otros, y de ofrecer también una suerte de conversación socrática a los demás, es un acto de generosidad de una especie ética difícil de encontrar.

BORGES: Creo que satisface además una necesidad mía, ya que yo también la estoy disfrutando.

BARNSTONE: Y sin embargo siento que esta especie de generosidad ética está en vías de extinción, y que no volveremos a tener a nadie como usted, protegido como está por su ceguera y por su lealtad a autores anteriores.

BORGES: ¡Se perderá para toda la eternidad, para siempre!

BARNSTONE: Luego pienso un poco más y me vuelvo más optimista y pienso que este hombre ético y creativo volverá a surgir otra vez. ¿Es usted un hombre ético?

BORGES: Sí, soy una persona esencialmente ética. Siempre pienso en las cosas en términos del bien o el mal. Creo que mucha gente en mi país, por ejemplo, tiene muy poco sentimiento ético. Supongo que en los Estados Unidos la gente es más ética que en la Argentina. Aquí, en los Estados Unidos, la gente al actuar piensa por si está obrando bien o mal, pienso en la guerra en Vietnam y todo eso. Pero en mi país la gente piensa únicamente si algo le sirve o no para beneficiarse de algún modo. Esa es toda la diferencia. Porque aquí el puritanismo, el protestantismo, todo eso lleva a consideraciones éticas, mientras que la religión católica lleva únicamente a la pompa y a la circunstancia, es decir, a un ateísmo esencial.

BARNSTONE: Hay mucha diversión en usted Borges… Usted busca divertirse; de a ratos juega a ser niño, se ríe, disfruta de las cosas, tiene gran sentido del humor.

BORGES: Bueno, es lo que debo hacer, ¿no? Me pregunto si soy realmente adulto. Supongo que nadie lo es.

BARNSTONE: No, nadie lo es. Antes, cuando me sentía desdichado, en el amor, o alguna otra tontería como esa…

BORGES: No, ninguna tontería. Esas cosas son parte de la experiencia humana. Quiero decir: el hecho de amar y no ser correspondido, eso está en todas las biografías, ¿no? Pero si usted viniera y me dijera: estoy enamorado de tal y tal, pero ella me ha rechazado, bueno, creo que esa es una historia que podemos contar todos los seres humanos. Todos hemos sido rechazados, y hemos rechazado a alguien alguna vez. Esas dos situaciones nos han ocurrido a todos. En este preciso momento, alguien está rechazando a alguien o alguien está siendo rechazado. Es algo que ocurre continuamente. Claro que cuando nos ocurre a nosotros, como decía Heine, entonces nos sentimos muy desdichados.

BARNSTONE: En ocasiones me he sentido tan desdichado que he deseado morirme, pero sabía íntimamente que, en realidad, esa era una señal de que quería seguir viviendo.

BORGES: He pensado en el suicidio muchas veces, pero siempre lo he pospuesto. Me he dicho a mí mismo, para qué preocuparme, ya que tengo esa arma tan efectiva, el suicidio, y al mismo tiempo nunca la he utilizado, al menos creo no haberla usado jamás.

BARNSTONE: Bueno, usted ya casi ha contestado mi pregunta antes de que la formule. Quería preguntarle si usted piensa que la idea del suicidio es meramente una expresión del deseo de seguir viviendo, si incluso el falso suicidio que yo había considerado representaba un deseo desesperado de vivir mejor, de manera más plena.

BORGES: Cuando la gente piensa en el suicidio, piensa únicamente en lo que los demás pensarán de ellos una vez que sepan que se han suicidado. De manera que en cierta forma siguen viviendo. Lo hacen en general por venganza. Mucha gente se suicida porque está enojada. Es una manera de manifestar su enojo y llevar a cabo una venganza, para así hacer sentir a otro culpable de un acto que uno mismo ha cometido, lo cual está notablemente mal.

BARNSTONE: El suicidio es más que nada una idea romántica que tienen los jóvenes, una puerta falsa que los jóvenes a veces deciden atravesar. Pero ¿qué hay del impulso contrario? ¿De dónde proviene la pasión por la vida? ¿Por qué existe esa pasión que lleva a los jóvenes a la muerte, y al escritor a narrar? ¿Cuál es el origen de esa pasión arrolladora por vivir?

BORGES: Si pudiera responder esa pregunta, podría explicar el enigma del universo, y no creo que pueda, ¿eh? Dado que todos los que lo intentaron antes han fracasado. He sabido de muchos suicidios. Muchos de mis amigos se han suicidado. De hecho, entre los hombres de letras de mi país, el suicidio es bastante común, quizá más que aquí. Pero creo que la mayoría de ellos lo ha hecho para vengarse de alguien, para hacer que alguien se sienta culpable de su muerte. En el caso de Leopoldo Lugones, por ejemplo, creo que estaba intentando convertir a otra persona en asesino.

BARNSTONE: Algunas veces hay un cierto cansancio, un deseo de liberación, cuando una persona está muy enferma.

BORGES: Por supuesto, pero esa es otra clase de suicidio. Cuando un amigo mío se enteró de que tenía cáncer, se suicidó, y yo creo que fue algo razonable. Yo, al menos, no podría juzgar a nadie que tomara esa decisión en un caso así. Puedo entenderlo.

BARNSTONE: No tengo más preguntas, a menos que usted tenga alguna pregunta que quiera hacerme.

BORGES: No, yo quisiera agradecerle por su amabilidad y por este encuentro tan agradable, porque yo pensé que la conversación sería acaso difícil de llevar, pero no ha sido así, no ha ocurrido nada de eso. Todo lo contrario: ha sido una experiencia muy grata. Ha sido usted muy generoso, me ha nutrido con sus pensamientos, para luego

hacerme sentir que éstos eran míos. Lo ha hecho todo muy bien, y ha sabido llevarme muy hábilmente todo este rato, y le estoy muy agradecido. Gracias, Barnstone.

BARNSTONE: Gracias, Borges.

3

Sobrevino como un lento crepúsculo de verano

Sobrevino como un lento crepúsculo de verano. Yo era director de la Biblioteca Nacional y empecé a darme cuenta de que me hallaba rodeado de libros sin letras. Después, mis amigos fueron perdiendo lentamente sus rostros. Y luego, un buen día me di cuenta de que ya no había nadie en el espejo.

Entrevista con Dick Cavett,[55]
Nueva York, mayo de 1980

DICK CAVETT: Es bueno tener aquí en el programa no solo a un poeta y escritor sino también a un inspector de aves tan eminente. ¿Podría explicarnos —parece algo salido de S. J. Perelman[56]— cómo fue que llegó a ser inspector de aves?

JORGE LUIS BORGES: Yo tenía un puesto en una biblioteca municipal de Buenos Aires, pero recibí la orden de ir a inspeccionar las ventas de pollos y huevos en los mercados. Fui a la municipalidad y pregunté a un amigo que trabajaba allí: «¿Por qué es que ocurrió esto?». Y él me contestó: «Bueno, usted fue partidario de los aliados. ¿Qué esperaba?». Obviamente, yo había estado a favor de los aliados. Y mi amigo dijo: «Entonces, ¿qué esperaba?». A lo que respondí: «Bueno, claro, no tengo nada que responder a ese argumento». Ese había sido el motivo.

CAVETT: Y este era el régimen de Perón.

BORGES: Sí, y ese régimen estaba a favor de Hitler y de Mussolini. Amo a Italia y amo a Alemania, y por esa misma razón, detesto a Mussolini y a Hitler.

CAVETT: ¿Qué tan seria era su enemistad con Perón? Nombrarlo a usted inspector de aves parece más un insulto que un acto grave en sí. Pero su madre recibió una llamada ominosa en medio de la noche.

BORGES: Sí, recibió una llamada a la madrugada. Yo escuché que el teléfono sonaba y a la mañana siguiente le pregunté: «¿Acaso lo soñé yo, o llamaron anoche?». «No, no lo soñaste —me aclaró mi madre—. Llamó un tilingo a las dos de la mañana y me avisó que nos iba a matar». Y mi madre le respondió: «Matar a mi hijo es fácil. Lo puede encontrar en la calle y matarlo cuando se le ocurra. En cuanto a mí, ya tengo más de

noventa años, así que le aconsejo que no pierda el tiempo hablando por teléfono y venga a matarme pronto, porque si no se apura, por ahí me le muero antes». Luego de esto, colgó el teléfono, y se fue a dormir otra vez.

CAVETT: Me habría encantado conocerla en persona. Pero su madre ha muerto ya, ¿verdad?

BORGES: Sí, mi madre ha muerto hace cinco años. Tenía noventa y nueve años. Creo que se sentía culpable de haber vivido tanto. Solía decir: «¡Caramba! ¡Se me fue la mano!». Vivir hasta los noventa y nueve debe ser terrible.

CAVETT: ¿Terrible?

BORGES: Sí. Bueno, vivir hasta los ochenta también es terrible. Vivir es terrible, digamos. Pero uno no puede evitarlo. Y además, el hecho de vivir puede ser también muy agradable. En este momento, por ejemplo, lo es.

CAVETT: ¿Ahora es placentero?

BORGES: Sí, por supuesto. Estoy en Nueva York. Estoy hablando con usted.

CAVETT: A usted le gusta Nueva York.

BORGES: Sí, cuando pienso en Nueva York pienso en Walt Whitman, en O. Henry,[57] y también en la mera belleza. La ciudad entera —con sus rascacielos que ascienden como fuentes— es realmente muy lírica.

CAVETT: Señor Borges, ¿su ceguera es hereditaria?

BORGES: Sí. He visto a mi padre morir ciego y sonriente. Mi abuela paterna era del «North Country» de Inglaterra. Venía de Northumberland.[58] También la vi morir ciega y sonriente. Y mi bisabuelo también murió ciego. No sé si sonreía o no al morir. Eso es lo más lejos que he podido llegar. Yo soy la cuarta generación.

CAVETT: ¿Cómo lo cambia a uno la ceguera?

BORGES: Como yo me fui dando gradualmente cuenta de que me estaba quedando ciego, no hubo ningún momento especialmente patético. Sobrevino como un lento crepúsculo de verano. Yo era director de la Biblioteca Nacional y empecé a darme cuenta de que me hallaba rodeado de libros sin letras. Después mis amigos fueron perdiendo lentamente sus rostros. Y luego, un buen día me di cuenta de que ya no

había nadie en el espejo. Y desde entonces todas las cosas se han ido borrando, y ahora sólo distingo blancos y grises. Hay dos colores que me han sido negados: el negro y el rojo. Los veo como un vago marrón. Cuando Shakespeare dijo: «Looking on darkness which the blind do see»,[59] estaba equivocado. La oscuridad está vedada a los ciegos. Yo vivo rodeado de una terca niebla luminosa.

CAVETT: Una niebla luminosa.

BORGES: Grisácea o azulada. No estoy muy seguro. Es demasiado tenue. Yo diría que vivo rodeado de un mundo azulado.

CAVETT: Azulado.

BORGES: Aunque tal vez sea gris, al fin de cuentas.

CAVETT: ¿Intentó usted leer todo lo que podía, lo más rápido posible, cuando se dio cuenta de que se iba a quedar ciego?

BORGES: No. Aunque debería haber hecho eso, claro. Desde entonces —eso fue en 1955, el año de la revolución— he releído mucho pero he leído poco.

CAVETT: ¿En Braille, y con gente que le leía?

BORGES: No, nunca intenté aprender Braille. Pero continúo leyendo los mismos libros que leía cuando era chico.

CAVETT: Creo recordar que a usted le gusta Huckleberry Finn pero no Tom Sawyer.[60]

BORGES: Creo que Tom Sawyer arruina el libro. ¿Por qué le permitieron entrar en el libro? Huckleberry Finn es un gran libro.

CAVETT: Usted se refiere a la aparición de Tom Sawyer al final de Huckleberry Finn.

BORGES: Sí, creo que eso estropea al libro. Es un gran libro, no deberían haberlo estropeado así. Yo tengo una teoría personal, y es que Huckleberry Finn engendró otro gran libro. Me refiero, por supuesto, al Kim de Kipling. Si bien se trata de dos libros totalmente distintos —el primero transcurre en Norteamérica y el segundo, en la India— ambos tienen la misma estructura, el mismo argumento: un hombre viejo y un niño que descubren su país. Los países y los estilos son muy diferentes. Kipling de hecho conoció a Mark Twain. Leí esto en uno de sus libros.

CAVETT: Y a usted le hubiera gustado conocer a ambos.

BORGES: Sí, por supuesto. Ese libro se llama From Sea to Sea,[61] aunque no estoy seguro.[62] Conoció a Mark Twain pero jamás conoció a Robert Louis Stevenson.

CAVETT: ¿A Kipling le hubiera gustado conocer a Stevenson?

BORGES: Sí. Pero nunca llegó a conocerlo.

CAVETT: A veces pienso que usted hubiera sido más feliz si hubiera nacido unas décadas antes, dada su afición por ese período.

BORGES: Yo no me considero un escritor moderno. Soy un escritor del siglo XIX. Mis novedades son novedades del siglo XIX. No me considero un contemporáneo del surrealismo, del dadaísmo, o del imaginismo, ni de las demás tonterías literarias, ¿no? Pienso en la literatura en términos del siglo XIX y de comienzos del siglo XX. Me gusta leer a Bernard Shaw y a Henry James.

CAVETT: Sus lectores están tan completamente fascinados por su obra… Eso es algo maravilloso. Yo recién la descubrí, lamento decirlo, hace poco. Pero hay algo que uno nota inmediatamente en sus textos, y es que éstos están llenos de laberintos y enigmas e incluso bromas o engaños.

BORGES: Bueno, «engaños»… Pero los laberintos se explican por el hecho de que vivo en un mundo que me resulta sorprendente. Es decir, me siento continuamente perplejo. Yo vivo en un estado continuo de asombro.

CAVETT: Sé que usted ha afirmado que su destino es la lengua castellana. Y a la vez ha dicho que el castellano es un idioma que en cierto modo lo limita al momento de escribir. ¿Cuál sería un buen ejemplo de algo que no le resulta posible decir en castellano, pero sí en inglés?

BORGES: Bueno, creo que sería apropiado citar algunos versos de «The Ballad of East and West» de Kipling. Hay un oficial inglés que está persiguiendo a un ladrón de caballos afgano. Ambos van a caballo y Kipling dice: «They have ridden the low moon out of the sky. Their hooves drum up the dawn».[63] Bueno, eso no puede hacerse en castellano, eso no está permitido en castellano. Pero el castellano nos ofrece, a cambio, otras virtudes. Por ejemplo, las vocales abiertas. Esas vocales existían en el inglés antiguo, pero se han perdido y ahora, en el inglés actual, no existen. Creo que Shakespeare las tenía también. Me dijeron en Escocia que Shakespeare hubiera dicho

«Tow be or not tow be, that is the question. Whether 'tis nobler in the maend to suffer the slings and arrows of outrageous fortune…».

CAVETT: Usted sabe todos esos idiomas… Dim (tenue) es una bella palabra.

BORGES: Está emparentada con la palabra alemana Dämmerung, «crepúsculo». Dämmerung y dim están relacionadas.[64]

CAVETT: ¿No hay acaso una línea que menciona «this palace of dim night»[65] en Shakespeare?

BORGES: Por supuesto que sí.[66] Y luego está la aliteración sajona, que en castellano es algo que prácticamente no existe. Hay un muy buen verso de Leopoldo Lugones en el que se oye el sonido de la ele dos veces: «Iba el silencio andando como un largo lebrel».[67] Ahí se oye la aliteración. Pero eso casi no se usa en castellano. Preferimos la rima y la asonancia.

CAVETT: ¿Alguna vez intentó escribir en inglés?

BORGES: Sí, pero respeto demasiado al idioma inglés como para seguir intentándolo. Escribí dos o tres poemas en inglés para mis amigos, y luego fueron publicados, pero eso es algo que no intentaría ahora. Hago lo mejor que puedo con el castellano. Después de todo, el castellano es mi destino y también mi instrumento. Es mi lengua materna.

CAVETT: Quisiera que me explique algo que siempre me ha desconcertado, la simpatía que hay por Hitler y los nazis en la Argentina.

BORGES: Bueno, yo creo que la República Argentina no puede ser explicada. Es tan misteriosa como el universo. Yo no logro entenderla, no podría afirmar que la entiendo. No tengo opiniones políticas tampoco. Intento mantenerme al margen de la política. No pertenezco a ningún partido; me considero un individualista. Mi padre era discípulo de Herbert Spencer. Creció leyendo The Man Versus the State.[68] No puedo explicar ese tipo de cosas. Ni yo mismo las entiendo.

CAVETT: Usted escribió en algún lado que usted veía a Hitler como un hombre que deseaba ser derrotado, en cierta forma.

BORGES: Sí, pero todo eso no era más que un juego literario mío. Y si la gente admira a Napoleón, ¿por qué no debería admirar a Hitler? Creo que ambas cosas van juntas. Si uno admira a los conquistadores, uno termina apoyándolos. Pero obviamente, detesto y odio a Hitler. Su antisemitismo era algo extremadamente estúpido.

CAVETT: Los laberintos y enredos y todas esas formas extrañas que aparecen en su obra, ¿están ahí como adornos artísticos, o porque representan algo vivo?

BORGES: No, yo pienso en ellos como en signos esenciales, o símbolos esenciales. No los he elegido: me han sido dados. Sigo utilizándolos porque considero que son los símbolos apropiados para expresar lo que siento. Yo vivo asombrado, perplejo, de manera que el laberinto es un símbolo apropiado. No se trata, al menos en lo que a mí respecta, de recursos o trucos literarios. Son parte de mi destino, de mi manera de sentir, de vivir. No los he elegido.

CAVETT: ¿Sigue yendo al cine?

BORGES: Sí, pero solo puedo oír las voces.

CAVETT: Me sorprendió enterarme de su interés por el cine y que, de hecho, creo que una vez escribió un guión.

BORGES: Recuerdo películas excelentes que ahora parecen haber sido olvidadas. Esas películas de gangsters de Josef von Sternberg.[69] Películas que recuerdo: The Underworld, The Dragnet. Los actores eran George Bancroft, William Powell, Fred Kohler. Esas fueron de las últimas películas mudas. Después vinieron las películas sonoras, y todo cambió. He visto muchas veces esa excelente película, Citizen Kane.

CAVETT: Esa es una película que la gente ve una y otra vez.

BORGES: Y me aterrorizó ver Psicosis. La vi tres o cuatro veces y aprendí a cerrar los ojos en el momento exacto para no ver a la madre.

CAVETT: Usted dijo una vez que la infelicidad es una bendición para el escritor.

BORGES: Yo diría que la infelicidad es uno de los muchos instrumentos que le son dados al escritor. O uno de los muchos dones, para usar otra metáfora. La desdicha, la soledad, todas esas cosas deben ser utilizadas por el escritor. Hasta la pesadilla es un instrumento. Muchos de mis cuentos me fueron dados por pesadillas. Yo tengo pesadillas casi todas las noches.

CAVETT: ¿Cuál es ese cuento suyo en el que nadie envejece? Después de un cierto punto del relato, nadie muere. De manera que hay gente de todas las edades, suspendidos en la eternidad. Uno de los personajes resulta ser Homero.

BORGES: Ah sí, claro. En ese cuento hay un hombre que ha vivido tanto que ha olvidado que él mismo es Homero, y ha olvidado el idioma griego también. Ese relato se llama «El inmortal»,[70] creo. Pero está escrito en un estilo rebuscado. Ya no escribo así hoy en día. Intento seguir la lección de Plain Tales from the Hills de Kipling;[71] es decir, no de los cuentos más complejos que Kipling escribió más tarde, sino de los primeros. Esos son cuentos muy simples y a la vez, obras maestras.

CAVETT: Usted es un tanto duro con Carl Sandburg en un texto suyo que leí. Usted dice que lo considera inferior a…

BORGES: No, solo digo que es inferior a Frost, que fue un poeta eminente. Yo creo que Carl Sandburg fue el mejor discípulo de Walt Whitman. Y me gusta más Sandburg que Edgar Lee Masters.[72] Tal vez esto que digo es una herejía.

CAVETT: ¿Y qué poeta ha sido infravalorado?

BORGES: Yo diría que Emerson, como poeta, no ha sido suficientemente reconocido. Creo que Emerson fue un gran poeta, como poeta frío, intelectual. Pero parece haber sido olvidado como tal. Chesterton fue también un gran poeta, pero sus versos también parecen haber sido olvidados. Y también los de Kipling. Cuando la gente piensa en Chesterton dicen, bueno, era católico. Y Kipling, imperialista. Pero eran mucho más que eso. Ambos eran hombres de genio. Oscar Wilde dijo de Kipling —claro que de manera tan injusta como ingeniosa— que «desde el punto de vista de la literatura, Kipling es un genio que se come las H's».[73]

CAVETT: ¿Encuentra usted alguna desventaja en ser tan famoso?

BORGES: Me siento agradecido y al mismo tiempo considero que todo ese asunto de la fama es un gran error, que en cualquier momento me van a descubrir, la gente se va dar cuenta.

CAVETT: Le preocupa que lo descubran.

BORGES: Yo realmente no sé por qué soy famoso. Creo que lo soy, digamos, a pesar de los libros que he escrito.

CAVETT: Usted es, por cierto, muy modesto y humilde.

BORGES: Sí, lo soy. Soy realmente modesto. ¡Sí señor!

CAVETT: Hay una anécdota sobre su traductor, cuando intentaba traducir la frase «noche unánime».

BORGES: Ah, esa frase. ¡Qué fanfarronada, realmente!

CAVETT: El traductor dijo: «Pero qué diantres quiere decir esto, 'unánime noche'».[74]

BORGES: Ah, no sé, no recuerdo eso.

CAVETT: ¿Considera usted que es importante ser inmortal?

BORGES: Yo quisiera morir enteramente, en cuerpo y alma, y ser olvidado.

CAVETT: Ese es su mayor deseo.

BORGES: Y en lo que respecta a mi nombre, ¿por qué debería interesarme? Es un nombre tan torpe, Jorge Luis Borges, como «Jorge Luis Jorges» o «Borge Luis Borges», un trabalenguas. Casi ni puedo pronunciarlo yo mismo.

CAVETT: Bueno, lo hace muy bien, sobre todo si tenemos en cuenta el tiempo que ha tenido para practicar.

BORGES: Sí, ochenta años. Tengo más de ochenta.

CAVETT: Ha sido maravilloso conocerlo y tenerlo aquí.

BORGES: Ha sido maravilloso para mí conocerlo, conocer Nueva York y conocer los Estados Unidos.

CAVETT: Claro, los rascacielos y todo eso. Gracias, señor Borges.

BORGES: No, gracias a usted.

4

Soy simplemente el que soy «Borges» representa todo lo que yo detesto […] Yo creo que soy simplemente el que soy.

Universidad de Indiana, marzo de 1980

Nota: Durante este diálogo, Scott Sanders, Willis Barnstone, Luis Beltrán, Miguel Enguídanos y Jorge Oclander leen varios poemas de Borges en voz alta. Luego de cada lectura, Borges comenta sus propios textos.

MI VIDA ENTERA[75]

Aquí otra vez, los labios memorables, único y Semejante a vosotros.

Soy esa torpe intensidad que es un alma.

He persistido en la aproximación de la dicha y En la privanza del pesar.

He atravesado el mar.

He conocido muchas tierras; he visto una mujer Y dos o tres hombres.

He querido a una niña altiva y blanca y de una Hispánica quietud.

He visto un arrabal infinito donde se cumple una Insaciada inmortalidad de ponientes.

He paladeado numerosas palabras.

Creo profundamente que eso es todo y que ni veré Ni ejecutaré cosas nuevas.

Creo que mis jornadas y mis noches se igualan en Pobreza y en riqueza a las de Dios y a las De todos los hombres.

Cuando escribí este poema me sentía abatido. No sabía todas las cosas que me depararía el futuro. Sentía que mis días eran meras repeticiones, meros espejos. Pero no imaginaba los dones que me aguardaban. Por ejemplo, Inglaterra, Escocia, Islandia, Suecia, y el descubrimiento de los Estados Unidos en 1961, en Texas. Allí conocí a mi amigo Enguídanos y la enseñanza de la literatura inglesa. Claro que la literatura inglesa

es infinita, no puede ser enseñada. Pero al menos pude enseñarles a mis estudiantes el amor de esa literatura, o, digamos, el amor por los sajones, por De Quincey, Milton, y tantos otros. Y me ocurrirían además muchas otras cosas —la amistad, el amor, la dictadura que padecimos, mi madre y mi hermana en prisión, y tantas otras cosas que vendrían— y todas ellas me conducirían a este otro acontecimiento singular que jamás hubiera esperado: esta noche que hoy estamos compartiendo. Todas esas cosas me condujeron a Bloomington, Indiana, y a nuestro vínculo secreto y personal de esta noche.

EL REMORDIMIENTO[76]

He cometido el peor de los pecados

que un hombre puede cometer. No he sido feliz. Que los glaciares del olvido me arrastren y me pierdan, despiadados.

Mis padres me engendraron para el juego arriesgado y hermoso de la vida, para la tierra, el agua, el aire, el fuego.

Los defraudé. No fui feliz. Cumplida

no fue su joven voluntad. Mi mente

se aplicó a las simétricas porfías

del arte, que entreteje naderías.

Me legaron valor. No fui valiente.

No me abandona. Siempre está a mi lado La sombra de haber sido un desdichado.

Recuerdo en este momento que Wordsworth escribió que la poesía surge de la emoción recordada en la tranquilidad. Es decir, atravesamos la felicidad o el dolor. Luego debemos limitarnos a ejercer la paciencia. Pero tiempo después, al recordar esas emociones, no somos ya actores sino espectadores, testigos y eso, según Wordsworth, es lo que propicia el surgimiento de la poesía. Entonces, según esta teoría, dado que yo escribí este soneto unos cuatro o cinco días después del fallecimiento de mi madre, cuando todavía me sentía abrumado por ello, este poema no puede ser bueno. Pero por otro lado, mucha gente lo recuerda, mucha gente en Buenos Aires se lo sabe de memoria, lo comenta y lo relee. Personalmente considero que en lo que respecta a la

técnica, este poema vale poco y nada. Pero tal vez sea bueno de alguna otra manera secreta. Y ahora que lo he oído, creo que me gusta. Quizá porque Enguídanos lo ha leído tan bien, y quizá porque Willis Barnstone lo ha enriquecido, lo ha mejorado mucho.

EL MAR[77]

Antes que el sueño (o el terror) tejiera Mitologías y cosmogonías, Antes que el tiempo se acuñara en días, El mar, el siempre mar, ya estaba y era.

¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento Y antiguo ser que roe los pilares De la tierra y es uno y muchos mares

Y abismo y resplandor y azar y viento.

Quien lo mira lo ve por vez primera,

Siempre. Con el asombro que las cosas

Elementales dejan, las hermosas

Tardes, la luna, el fuego de una hoguera.

¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día Ulterior que sucede a la agonía.

Creo que este poema debe ser bueno ya que el tema es el mar. El mar ha maravillado a los poetas desde Homero, y en la poesía inglesa encontramos el sentir del mar desde sus mismos comienzos. Figura ya en los primeros versos del Beowulf, en los que el poeta menciona el barco de Scyld Scefing, rey de Dinamarca, y nos dice que ese rey fue lanzado al mar en esa nave.[78] Luego el poeta nos dice que lo enviaron lejos, sobre el poder de las olas. De manera que el mar ha estado siempre con nosotros. El mar es, además, mucho más misterioso que la tierra. Y no creo que uno pueda hablar del mar sin acordarse de ese primer capítulo de Moby Dick. Ahí también sentimos el misterio del mar.

¿Qué es lo que he querido hacer con este poema? Bueno, creo que solo he intentado reescribir esos poemas acerca del mar. Recuerdo a Camões,[79] por supuesto —«Por mares nunca dantes navegados»[80]—, recuerdo la Odisea, y tantos otros mares. El mar siempre nos cautiva. Sigue siendo un misterio para nosotros. No sabemos qué es, o como yo digo en el poema, quién es, ya que no sabemos quiénes somos nosotros

mismos: ese es otro misterio. He escrito muchos poemas sobre el mar. Este en particular sea acaso digno de la atención que ustedes generosamente le brindan. No creo que pueda agregar nada más acerca de este poema, ya que no se trata de un poema intelectual. Y es mejor así: es un poema surgido de una emoción, así que no puede ser demasiado malo.

G. A. BÜRGER[81]

No acabo de entender

por qué me afectan de este modo las cosas que le sucedieron a Bürger (sus dos fechas están en la enciclopedia) en una de las ciudades de la llanura, junto al río que tiene una sola margen en la que crece la palmera, no el pino.

Al igual de todos los hombres,

dijo y oyó mentiras,

fue traicionado y fue traidor,

agonizó de amor muchas veces

y, tras la noche del insomnio,

vio los cristales grises del alba,

pero mereció la gran voz de Shakespeare (en la que están las otras) y la de Angelus Silesius de Breslau

y con falso descuido limó algún verso, en el estilo de su época.

Sabía que el presente no es otra cosa

que una partícula fugaz del pasado

que estamos hechos de olvido:

sabiduría tan inútil

como los corolarios de Spinoza

o las magias del miedo.

En la ciudad junto al río inmóvil,

unos dos mil años después de la muerte de un dios (la historia que refiero es antigua),
Bürger está solo y ahora,

precisamente ahora, lima unos versos.

Estos versos me fueron dados una tarde en mi departamento en Buenos Aires. Me sentía triste, angustiado y abrumado, y me dije: «¿Por qué razón debería preocuparme lo que le sucede a Borges? Después de todo, Borges no existe, es una mera ficción». Y entonces pensé en escribir este poema. Y pensé en mí mismo desde una perspectiva etimológica —yo tiendo a pensar de manera etimológica— y me dije: mi nombre, un apellido portugués muy común, Borges, significa «burgués», «habitante de un burgo». Luego pensé en un poeta alemán, un poeta alemán bastante conocido cuyas obras, supongo, he leído. Su nombre es igual al mío: Bürger. Y entonces se me ocurrió un truco literario: decidí escribir un poema sobre Bürger. Pero a medida que el lector avanzara, iría descubriendo que Bürger no es Bürger, sino Borges. Los dos tenemos, al fin de cuentas, el mismo nombre. Y entonces comencé hablando de una ciudad en la llanura. Acaso esa llanura representa mejor a los países bajos que a Alemania, pero en todo caso alude, también, a la provincia de Buenos Aires. Y dejé entonces una pista para el lector, hablé de la palmera en lugar del pino, y luego hablé de un río, un río con una sola margen, y recordé ese hermoso título que lleva un libro de Mallea,[82] La ciudad junto al río inmóvil, y lo incluí en ese verso. El lector se da cuenta al final que el poema no es sobre Bürger sino sobre mí, y, encontrará acaso, también, que el truco es legítimo. Espero que funcione.

BORGES Y YO[83]

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá

porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Acabamos de oír el gran nombre, acaso el gran nombre olvidado, de Robert Louis Stevenson. Sin duda todos ustedes recuerdan que escribió Jekyll y Hyde, y es de Jekyll y Hyde que proviene esta página. Pero en la fábula de Stevenson la diferencia entre Jekyll y Hyde es que a Jekyll lo conforma, como a todos nosotros, una mezcla de bondad y de maldad, mientras que Hyde está conformado por maldad pura. Y por maldad Stevenson no entendió la lujuria, ya que no la consideraba algo malo, sino la crueldad. Pensó que la crueldad era el pecado prohibido, el pecado que ni el Espíritu Santo perdonaría. Este es, claro, el mismo argumento que Oscar Wilde utiliza en El retrato de Dorian Gray, creo que con menos eficacia que Stevenson, pero en el caso de este texto la diferencia entre «Borges» y «yo» es otra. Ya que en este texto, «Borges» representa todo lo que yo detesto. Representa la publicidad, el ser fotografiado, tener que dar entrevistas, la política, las opiniones (ya que todas las opiniones son superficiales). Y representa también a esas dos nulidades, esos dos grandes impostores, como los llamaba Kipling, el fracaso y el éxito, «podemos encontrarnos con el triunfo y el desastre, y tratar a ambos de igual modo». «Borges» representa todo eso. Mientras que el «yo», digamos —ya que el título del texto es «Borges y yo»—, el «yo» de este texto representa no al hombre público sino a mi «yo» privado, a mi realidad, ya que todas las demás cosas que acabo de mencionar, entre ellas la fama, son para mí irreales. Las cosas verdaderas que uno hace son sentir, soñar, escribir, pero no publicar, ya que eso le pertenece, creo, a «Borges», no a mi verdadero «yo». Hay que evitar caer en todas esas trampas. Yo sé, por supuesto, que el «yo» ha sido refutado por muchos filósofos. Por ejemplo, por Hume, por Schopenhauer, por Moore, por Macedonio Fernández, por Frances Herbert Bradley. Y sin embargo creo que podemos pensar en el «yo» como si fuera una cosa. Y noto que en este instante acude en mi ayuda nada menos que William Shakespeare. Recordemos al Sargento Parolles. Parolles era un miles gloriosus, un

cobarde. Fue degradado: la gente se dio cuenta de que no era, en realidad, valiente. Y entonces Shakespeare lo ilumina con su luz, y hace que el Sargento Parolles diga: «Captain I'll be no more *simply the thing I am* shall make me live».[84] «No seré capitán, simplemente la cosa que soy me hará vivir». Y eso nos remite, claro, a las grandes palabras de Dios: «Soy el que soy»,[85] Ego sum qui sum. Bueno, yo creo que soy simplemente el que soy, esa cosa íntima y secreta. Quizás algún día averigüe quién es Borges, en lugar de qué es.

ENDIMIÓN EN LATMOS[86]

Yo dormía en la cumbre y era hermoso

Mi cuerpo, que los años han gastado.

Alto en la noche helénica, el centauro Demoraba su cuádruple carrera Para atisbar mi sueño. Me placía

Dormir para soñar y para el otro

Sueño lustral que elude la memoria

Y que nos purifica del gravamen

De ser aquel que somos en la tierra.

Diana, la diosa que es también la luna, Me veía dormir en la montaña Y lentamente descendió a mis brazos

Oro y amor en la encendida noche.

Yo apretaba los párpados mortales,

Yo quería no ver el rostro bello

Que mis labios de polvo profanaban.

Yo aspiré la fragancia de la luna

Y su infinita voz dijo mi nombre.

Oh las puras mejillas que se buscan,

Oh ríos del amor y de la noche,

Oh el beso humano y la tensión del arco.

No sé cuánto duraron mis venturas;

Hay cosas que no miden los racimos

Ni la flor ni la nieve delicada.

La gente me rehúye. Le da miedo

El hombre que fue amado por la luna.

Los años han pasado. Una zozobra

Da horror a mi vigilia. Me pregunto

Si aquel tumulto de oro en la montaña

Fue verdadero o no fue más que un sueño.

Inútil repetirme que el recuerdo

De ayer y un sueño son la misma cosa.

Mi soledad recorre los comunes

Caminos de la tierra, pero siempre

Busco en la antigua noche de los númenes La indiferente luna, hija de Zeus.

«Endimión en Latmos» es un poema mitológico, y también, quizá el único poema personal que he escrito. Porque Endimión, como todos los mitos, no es únicamente imaginario, ni meramente racional. Endimión representa a todos los hombres, ya que cuando un hombre ha sido amado, siente que ha sido amado por la divinidad, ha sido amado por una diosa, ha sido amado por la luna. De manera que creo que tengo derecho a escribir este poema, ya que como todos los hombres he sido, al menos una o dos veces, o acaso tres, Endimión. He sido amado por una diosa. Luego me he sentido indigno de ello, y al mismo tiempo, agradecido, ya que las cosas buenas nunca duran para siempre. Como decía Keats, «A beautiful thing is a joy forever», «Una cosa bella es

una alegría para siempre».[87] El relato de Endimión puede ser un símbolo del hecho de amar o ser amado, y yo he intentado que este poema sea algo vivo, que el lector sienta que esos versos están basados, no en el *Diccionario Clásico* de Lemprière[88], sino en mi destino personal y en el destino personal de todos los hombres de todo el mundo, y de todas las épocas.

FRAGMENTO[89]

Una espada.

una espada de hierro forjada en el frío del alba, una espada con runas que nadie podrá desoír ni descifrar del todo, una espada del Báltico que será cantada en Nortumbria.

Una espada que los poetas

igualarán al hielo y al fuego,

una espada que un rey dará a otro rey

y este rey a un sueño,

una espada que será leal

hasta una hora que ya sabe el Destino, una espada que iluminará la batalla Una espada para la mano

que regirá la hermosa batalla, el tejido de hombres, una espada para la mano que enrojecerá los dientes del lobo

y el despiadado pico del cuervo,

una espada para la mano

que prodigará el oro rojo,

una espada para la mano

que dará muerte a la serpiente en su lecho de oro, una espada para la mano que ganará un reino y perderá un reino.

una espada para la mano

que derribará la selva de lanzas.

Una espada para la mano de Beowulf.

Este debería ser mi mejor poema ya que en realidad fue escrito por Rudyard Kipling, quien lo tituló «The Thing».[90] Pero el contexto en mi caso era diferente: yo estaba pasando unos meses en Austin, Texas, una ciudad que me gustó mucho, y allí leí, o releí, la *Historia del modernismo*, de Max Henríquez Ureña,[91] y en ese libro encontré un soneto de un poeta boliviano. Creo que puedo recordar la primera estrofa, que dice así (y les pido que presten atención al sonido).

Peregrina paloma imaginaria

que enardeces los últimos amores,

alma de luz, de música y de flores,

Peregrina paloma imaginaria.[92]

Entonces me dije: este poema no significa absolutamente nada y es, a la vez, muy bello. Y eso es algo que ocurre con frecuencia. Por ejemplo —podemos recurrir una vez más a Shakespeare—: «Music to hear, why hear'st thou music sadly? Sweets with sweets war not, joy delights in joy»,[93] bueno, cuando leemos esas líneas de Shakespeare que recuerdan a Verlaine, que profetizan a Verlaine,[94] no pensamos en su significado. Pensamos solamente en el sonido y en los símbolos. Y entonces me dije, bueno, voy a intentar hacer eso mismo. Me dije: voy a escribir un poema que sea estéticamente bello —me pregunto si lo he conseguido— pero, para lograr esto, voy a escribir además un poema que no tenga significado alguno. Recurrí entonces a una de mis pasiones, mi pasión por el inglés antiguo y por el escandinavo antiguo, y recordé las *kenningar*, aquellas metáforas utilizadas por los poetas sajones y nórdicos. Y así escribí este poema, siguiendo el ritmo de esa canción infantil inglesa que comienza «This is the house that Jack built»,[95] y se pone a enumerar cosas. Bueno, comencé hablando únicamente de la espada, y luego de la mano que la blandía, y luego de los nórdicos, y todo eso. Y al final doy la respuesta. La respuesta es menos importante que el poema en sí, menos importante que los sonidos, que los símbolos, que la presencia de todas esas cosas nórdicas y antiguas. Y al final digo: «Una espada para la mano de Beowulf». De manera que decidí hacer ese experimento, mi único intento de escribir un poema que fuera a la vez hermoso y sin sentido. Espero haberlo logrado.

LA LUNA[96]

A María Kodama

Hay tanta soledad en ese oro.

La luna de las noches no es la luna

que vio el primer Adán. Los largos siglos de la vigilia humana la han colmado de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo.

Acaso nos es dado hacernos algunas preguntas. Creo que la poesía, la memoria, el olvido, han enriquecido a la palabra «luna». Me pregunto si la palabra *moon*, esa morosa palabra inglesa, es exactamente la misma que la *luna* del castellano o el latín. Creo que debe haber una ligera diferencia, y esa ligera diferencia puede ser a la vez, y al fin de cuentas, crucial. Pero en este caso pensé en las generaciones de hombres que han contemplado largamente la luna, pensando en ella y plasmándola en distintos mitos, por ejemplo, en el mito de Endimión en Latmos. Y luego pensé para mis adentros: al mirar la luna no estoy mirando solamente a un objeto luminoso suspendido en el cielo. Estoy también mirando a la luna de Virgilio, de Shakespeare, de Verlaine, de Góngora. Y entonces escribí ese poema. Creo que hay que prestar especial atención a la primera línea —*Hay tanta soledad en ese oro*—, ya que sin ella el poema perdería la gracia; bueno, quizás, al fin de cuentas, ya la haya perdido. Porque después de todo, escribir poesía es algo muy misterioso. El poeta no debe influir en lo que escribe, no debe intervenir en sus escritos. Debe dejar que éstos se escriban solos, que el Espíritu Santo o la Musa o eso que ahora llaman, tristemente, el inconsciente, lo guíen, y de esta manera logrará, tal vez , escribir poesía. Quizá incluso yo haya logrado, de este modo, escribir un buen poema.

UNA ROSA AMARILLA[97]

Ni aquella tarde ni la otra murió el ilustre Giambattista Marino, que las bocas unánimes de la Fama (para usar una imagen que le fue cara) proclamaron el nuevo Homero y el nuevo Dante, pero el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el último de su vida. Colmado de años y de gloria, el hombre se moría en un vasto lecho español de columnas labradas. Nada cuesta imaginar a unos pasos un sereno balcón que mira al poniente y, más abajo, mármoles y laureles y un jardín que duplica sus graderías en un agua rectangular. Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre

murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya lo hastían un poco: Púrpura del jardín, pompo del prado,

gema de primavera, ojo de abril…

Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban un ángulo de la sala en la penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.

Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también.

EL OTRO TIGRE[98]

And the craft that createth a semblance…

Morris, *Sigurd the Volsung* (1876) Pienso en un tigre. La penumbra exalta La vasta
Biblioteca laboriosa Y parece alejar los anaqueles;

Fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo, Él irá por su selva y su mañana Y marcará su rastro en la limosa

Margen de un río cuyo nombre ignora

(En su mundo no hay nombres ni pasado

Ni porvenir, sólo un instante cierto.) Y salvará las bárbaras distancias Y husmeará en el trenzado laberinto

De los olores el olor del alba

Y el olor deleitable del venado;

Entre las rayas del bambú descifro

Sus rayas y presiento la osatura

Bajo la piel espléndida que vibra.

En vano se interponen los convexos

Mares y los desiertos del planeta;

Desde esta casa de un remoto puerto

De América del Sur, te sigo y sueño,

Oh tigre de las márgenes del Ganges.

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono Que el tigre vocativo de mi verso Es un tigre de símbolos y sombras,

Una serie de tropos literarios

Y de memorias de la enciclopedia

Y no el tigre fatal, la aciaga joya

Que, bajo el sol o la diversa luna,

Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala

Su rutina de amor, de ocio y de muerte.

Al tigre de los símbolos he opuesto

El verdadero, el de caliente sangre,

El que diezma la tribu de los búfalos

Y hoy, 3 de agosto del 59,

Alarga en la pradera una pausada

Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo

Y de conjeturar su circunstancia

Lo hace ficción del arte y no criatura Viviente de las andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Éste

Será como los otros una forma

De mi sueño, un sistema de palabras

Humanas y no el tigre vertebrado

Que, más allá de las mitologías,

Posa la tierra. Bien lo sé, pero algo

Me impone esa aventura indefinida,

Insensata y antigua, y persevero

En buscar por el tiempo de la tarde

El otro tigre, el que no está en el verso.

Estos dos poemas, «La rosa amarilla» y «El otro tigre», son, esencialmente, el mismo poema, pero escrito mediante diferentes símbolos. Escribí «La rosa amarilla», y años más tarde pensé que ese poema no servía y lo intenté una vez más, no con una rosa sino con un tigre. De manera que en el segundo poema no debemos pensar, obviamente, en una serie finita de tres tigres. Debemos pensar en una incesante cadena de tigres, entrelazados entre sí. Es decir, este poema tiene, lamento decirlo, una moraleja. Este poema representa la certeza de que no podemos llegar a las cosas a través del arte. Y al mismo tiempo, aun cuando no podemos alcanzarlas, aun cuando nunca encontraremos a la rosa amarilla o al otro tigre, estamos construyendo estructuras de palabras, de símbolos, de metáforas, de adjetivos, de imágenes, y esas cosas existen en un plano que no es el de la rosa y del tigre, sino el plano del arte, que puede llegar a ser tanto o más valioso que el del mundo real. Al fin de cuentas, estos poemas que surgieron de una sensación de angustia, del sentimiento de que el arte es inútil, bueno, estos poemas son al mismo tiempo una esperanza y un símbolo de la felicidad, ya que aun cuando no podemos imitar a la naturaleza, sí podemos hacer arte. Y eso debería bastarnos, a nosotros o a cualquier persona, para toda una vida.

LAS CAUSAS[99]

Los ponientes y las generaciones.

Los días y ninguno fue el primero.

La frescura del agua en la garganta

de Adán. El ordenado Paraíso.

El ojo descifrando la tiniebla.

El amor de los lobos en el alba.

La palabra. El hexámetro. El espejo.

La Torre de Babel y la soberbia.

La luna que miraban los caldeos.

Las arenas innúmeras del Ganges.

Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña.

Las manzanas de oro de las islas.

Los pasos del errante laberinto.

El infinito lienzo de Penélope.

El tiempo circular de los estoicos.

La moneda en la boca del que ha muerto.

El peso de la espada en la balanza.

Cada gota de agua en la clepsidra.

Las águilas, los fastos, las legiones.

César en la mañana de Farsalia.

La sombra de las cruces en la tierra.

El ajedrez y el álgebra del persa.

Los rastros de las largas migraciones.

La conquista de reinos por la espada.

La brújula incesante. El mar abierto.

El eco del reloj en la memoria.

El rey ajusticiado por el hacha.

El polvo incalculable que fue ejércitos.

La voz del ruiseñor en Dinamarca.

La escrupulosa línea del calígrafo.

El rostro del suicida en el espejo.

El naipe del tahúr. El oro ávido.

Las formas de la nube en el desierto.

Cada arabesco del caleidoscopio.

Cada remordimiento y cada lágrima.

Se precisaron todas esas cosas

para que nuestras manos se encontraran.

Nuestras manos se habían encontrado finalmente, y yo me di cuenta de que, para que ese acontecimiento feliz sucediera, había sido necesario todo el pasado. Cada cosa que sucede ha sido moldeada por el pasado más profundo e insondable, por una vasta cadena de causas y de efectos, para la que, por supuesto, no hay comienzo. No existe una primera causa. Cada causa es efecto de otra. Todo se bifurca hacia el infinito. Esta es quizá una idea abstracta, pero al mismo tiempo pienso que es verdadera. Y creo que este poema es un poema verdadero en el sentido que, si bien incluye varios hallazgos retóricos y unas cuantas metáforas, la fuerza del poema no reside en cada línea o cada metáfora o en los adjetivos o en sus recursos retóricos, sino en el hecho de que lo que el poema dice es estrictamente cierto: todo el pasado, todo el insondable pasado, fue necesario para que pudiéramos llegar al momento presente. El pasado queda así

justificado. Si hay un momento de felicidad, de felicidad humana, ese momento es el resultado de muchas cosas terribles que debieron suceder antes, pero también de muchas otras cosas hermosas que han ocurrido. El pasado nos crea, está continuamente creándonos. Pienso en el pasado, no como en algo negativo sino, por el contrario, como una suerte de fuente, de manantial del que surgen todas las cosas. Esta fue la sensación que tuve, la percepción que tuve y que plasmé lo mejor que pude en este poema. Y hablando del pasado, al decir «el pasado» no me refiero solamente a los hechos históricos —ya que la historia es con frecuencia frívola e irrelevante— sino también a los mitos. Los mitos son mucho más importantes. Y es por eso que el poema comienza hablando de distintos mitos. Hablo allí de Hamlet, de la mitología griega, de las cosas que han ocurrido no solo en la historia sino también en los sueños de los hombres. Así que creo que este poema está, quizá, justificado.

POEMA CONJETURAL[100]

Zumban las balas en la tarde última.

Hay viento y hay cenizas en el viento, se dispersan el día y la batalla deforme, y la victoria es de los otros.

Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.

Yo, que estudié las leyes y los cánones, yo Francisco Narciso de Laprida, cuya voz declaró la independencia

de estas crueles provincias, derrotado, de sangre y de sudor manchado el rostro, sin esperanza ni temor, perdido huyo hacia el sur por arrabales últimos.

Como aquel capitán de Purgatorio

que huyendo a pie y ensangrentando el llano, fue cegado y tumbado por la muerte donde un oscuro río pierde el nombre,

así habré de caer. Hoy es el término.

La noche lateral de los pantanos

me acecha y me demora. Oigo los cascos de mi caliente muerte que me busca con jinetes, con belfos y con lanzas.

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre

de sentencias, de libros, de dictámenes, a cielo abierto yaceré entre ciénagas; pero me endiosa el pecho inexplicable un júbilo secreto. Al fin me encuentro con mi destino sudamericano.

A esta ruinosa tarde me llevaba

el laberinto múltiple de pasos

que mis días tejieron desde un día

de la niñez. Al fin he descubierto

la recóndita clave de mis años,

la suerte de Francisco de Laprida,

la letra que faltaba, la perfecta

forma que supo Dios desde el principio.

En el espejo de esta noche alcanzó

mi insospechado rostro eterno. El círculo se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas que me buscan. Las befas de mi muerte, los jinetes, las crines, los caballos, se ciernen sobre mí… Ya el primer golpe ya el duro hierro que me raja el pecho, el íntimo cuchillo en la garganta.

El argumento de este poema pertenece a Robert Browning. Cuando leemos los monólogos románticos de Browning, podemos seguir los sentimientos de un hombre. Y entonces yo pensé: voy a intentar, siguiendo un hábito que aprendí de Stevenson, voy a hacer como un «sedulous ape»[101] e intentaré escribir un poema imitando a Browning. Pero pensé que sería sorprendente escribir lo que el héroe del poema está pensando hasta alcanzar sus últimos momentos, y me acordé de Francisco Narciso de Laprida, el presidente del primer congreso revolucionario de 1816, un antepasado mío que fue asesinado por los gauchos. Entonces me dije: voy a intentar, no recuperar esas cosas, sino imaginar qué puede haber pensado ese hombre al ser derrotado por los bárbaros. Laprida quería que el nuestro fuera un país civilizado. Pero fue derrotado, perseguido por bárbaros. Lo degollaron. Y entonces pensé en el Purgatorio de Dante, y recordé el

verso: Fuggendo a piede e sanguinando il piano.[102] Mi italiano es endeble pero creo que esa es la línea correcta. Así que incluí eso en mi poema: «huyendo a pie y ensangrentando el llano». Y luego lo publiqué, fue rechazado, lamento decir, por un diario cuyo nombre no tengo razón alguna para recordar aquí, pero fue luego publicado en la revista Sur.

Este no es meramente un poema histórico, sino que, cuando lo escribí, sentí que yo estaba expresando lo que todos sentíamos, porque en nuestro país había sobrevenido la dictadura, y nosotros todavía creíamos ser París o Madrid o Roma, pero la realidad es que éramos sudamericanos y en la Argentina había un dictador. Así que el poema dice: «Al fin me encuentro con mi destino sudamericano».

De manera que escribí este poema. Los versos describen la acción, los jinetes alcanzan al hombre al que perseguían, y el poema concluye con la muerte de éste. Tenemos un último verso, y ese último verso coincide con el último instante en la vida de ese hombre, cuando le cortan la garganta. Entonces, cuando escribí el verso «el íntimo cuchillo en la garganta» supe que había llegado al final, que ese era el último que debía escribir, ya que inmediatamente después, Laprida dejó de existir. Acaso encontró su camino hacia otro mundo —eso no podemos saberlo—, pero el poema tiene, creo, una cierta fuerza trágica, ya que termina cuando ese hombre muere. El último verso del poema coincide con su último pensamiento en la tierra. Ambas cosas —el poema y la vida del protagonista— concluyen al mismo tiempo.

UN LIBRO[103]

Apenas una cosa entre las cosas

pero también un arma, fue forjada

en Inglaterra, en 1604,

y la cargaron con un sueño. Encierra

sonido y furia y noche y escarlata.

Mi palma la sopesa. Quién diría

que contiene el infierno: las barbadas brujas que son las parcas, los puñales que ejecutan las leyes de la sombra.

el aire delicado del castillo

que te verá morir, la delicada

mano capaz de ensangrentar los mares,

la espada y el clamor de la batalla.

Ese tumulto silencioso duerme

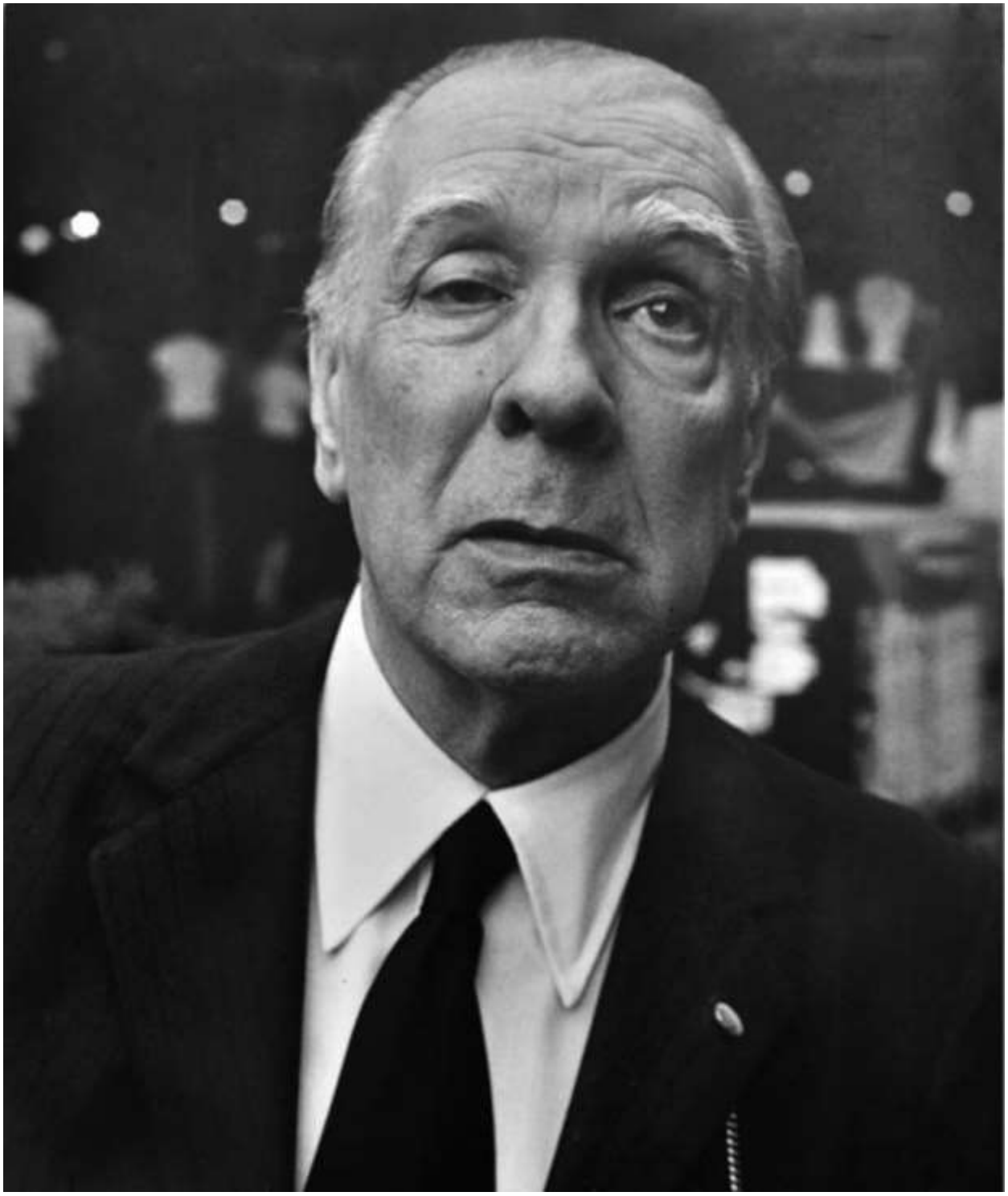
en el ámbito de uno de los libros

del tranquilo anaquel. Duerme y espera.

Pensamos que todos los libros, no solo la Biblia sino también todos los demás libros, son, en cierta forma, sagrados. Y esto es correcto, ya que nuestros instrumentos, los diversos instrumentos concebidos por el hombre, son meras extensiones de su mano, por ejemplo, una espada, o un arado. Y el telescopio o el microscopio son extensiones de su vista. Pero en el caso de los libros, bueno, un libro es mucho más que eso: es una extensión de la imaginación y de la memoria. Los libros son quizá la única forma que tenemos de acceder al pasado, y también de regresar a nuestro propio pasado personal. Y sin embargo, ¿qué es un libro? Un libro, mientras descansa en su anaquel… —creo que fue Emerson quien dijo esto, y a mí me alegra estar en deuda con él, ya que Emerson es uno de mis héroes—, un libro es una cosa entre las cosas. Nada hay que lo distinga de los demás objetos. Un libro es una cosa y nada más. No tiene vida propia: un libro no es nada en sí mismo hasta que lo abre un lector.

Y entonces pensé en escribir un poema sobre ese hecho tan simple: que un libro es, hasta la llegada del lector, un mero objeto físico en un mundo de objetos físicos. Y dado que tenía que elegir un libro específico, pensé en Macbeth. Si yo tuviera que elegir una única tragedia de Shakespeare, creo que elegiría Macbeth, esa parte tan tensa que comienza diciendo «When shall we three meet again / in thunder lightning or in rain?».[104] Y luego prosigue: «Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing».[105] Otro personaje habla «of this dead butcher and his fiendish queen».[106] Claro que Macbeth era mucho más que un «dead butcher».[107] Entonces pensé, bueno, está este volumen; dentro de este volumen se encuentra la tragedia de Macbeth, todo ese caos, ese alboroto, las tres brujas, las «weird sisters». Y Weird no es un adjetivo en este caso. Weird es un sustantivo que desciende de la palabra anglosajona wyrd, «destino». Las brujas son también el destino, las «weird sisters», las

hermanas del destino.[108] Y ese libro está como muerto, este libro yace sin vida; está al acecho, esperándonos. Entonces escribí la última línea del poema: «Duerme y espera».



5

Toda multitud es una ilusión

Toda multitud es una ilusión […] Estoy hablando con cada uno de ustedes personalmente.

Universidad de Columbia, marzo de 1980

WILLIS BARNSTONE: Borges, los escritores de todas las literaturas del mundo suelen citar antiguos mitos. Joyce, Milton, Virgilio, entre otros, solían hacerlo. Sus obras abundan en referencias mitológicas. ¿Podría hablarnos del uso del mito en su obra?

JORGE LUIS BORGES: Bueno, yo nunca he intentado escribir mitos. Los mitos me han sido dados, acaso en sueños, pero no es algo que yo haya pensado o intentado deliberadamente.

BARNSTONE: ¿Cómo fue que decidió escribir un poema sobre Endimión?

BORGES: Escribí un poema sobre Endimión para expresar que Endimión es un hecho y no un mito, ya que todo hombre que ha sido amado ha sido amado por una diosa. Yo he sido Endimión. Todos nosotros hemos sido Endimión, hemos sido amados por la luna y luego nos hemos sentido indignos de ello, y a la vez agradecidos. Ese es el significado del poema. No es que me haya puesto a jugar con mitos.

BARNSTONE: En su momento usted hizo muchas traducciones. Al traducir de otros idiomas, ¿siente usted que ha aprendido algo que le ha servido luego para escribir sus propios poemas?

BORGES: Sí, y no solo cuando traduzco sino también cuando leo. Yo aprendo constantemente. Soy un discípulo, no un maestro.

BARNSTONE: ¿Hasta qué punto considera usted que las traducciones han modificado al idioma castellano, o al idioma inglés? Es decir, por poner un ejemplo, ¿de qué manera afecta la existencia de una Biblia inglesa, la versión King James, al uso de la lengua inglesa?

BORGES: Creo que la versión King James de la Biblia es realmente el libro de Inglaterra. La considero un libro esencial, de la misma forma en que Wordsworth es esencial, o que Chaucer es esencial. No creo que Shakespeare sea esencial, lo considero

ajeno a la tradición inglesa, ya que los ingleses prefieren el understatement, las expresiones moderadas, y Shakespeare tiende a la hipérbole en la metáfora. De manera que cuando pienso en un escritor inglés, pienso en Johnson, en Wordsworth, en Coleridge, por supuesto… ¿y por qué no en Robert Frost? Frost también era un escritor en lengua inglesa.

BARNSTONE: Quisiera preguntarle por el uso que usted hace en sus poemas del verso libre y también de las formas tradicionales como el soneto.

BORGES: Creo que el verso libre es la más difícil de todas las formas de versificación, ¡a menos, claro que uno tome la precaución de ser Walt Whitman! Creo que las formas clásicas son más fáciles porque brindan una suerte de estructura. Bueno, estoy repitiendo lo que decía Stevenson. Stevenson escribió que cuando uno tiene un verso, una unidad, entonces uno puede repetirla una y otra vez. Esa unidad puede estar dada por la aliteración (como en el caso de los poemas en inglés antiguo y en escandinavo antiguo), o por la rima, o por un cierto número de sílabas, o por acentos largos o cortos. Pero una vez que uno tiene esa unidad, basta con repetir esa estructura. En cambio, en el caso de la prosa, no; no basta con repetir un mismo patrón una y otra vez. La prosa nos obliga a variar continuamente esa estructura. Hay que cambiarla en cada oración de manera que resulte agradable para el lector, agradable a su oído. Y acaso esa sea la razón por la cual la poesía, en todas las literaturas, precede a la prosa. La poesía es más fácil, especialmente si hay estructuras preexistentes en las que uno pueda apoyarse al escribir.

Ahora bien, en el caso del verso libre, considero que éste es tan difícil como la prosa. Mucha gente cree que cuando hablamos, lo hacemos en prosa. Y eso es un error; yo creo que el lenguaje oral es ajeno a la literatura, creo que la prosa es algo extremadamente difícil de lograr. La prosa siempre surge después de las formas clásicas de versificación. Claro que al comenzar a escribir yo cometí el mismo error que cometen todos los poetas jóvenes, y pensé que el verso libre me resultaría más fácil. Así que mi primer libro fue un fracaso en más de un sentido: no solo no vendió una sola copia (aun cuando esa nunca había sido mi meta), sino que además los versos eran muy torpes. De manera que yo aconsejaría a los jóvenes poetas que comiencen por las formas y los esquemas clásicos.

Una de las formas poéticas más hermosas es, creo yo, el soneto. ¡Qué extraño resulta que una forma que parece tan arbitraria como el soneto —cuatro estrofas (dos cuartetos y dos tercetos), o bien tres estrofas seguidas de dos versos pareados[109]— pueda ser utilizada para fines tan variados! Si yo pienso en un soneto de Shakespeare, o de Milton, o un soneto de Rosetti, un soneto de Swinburne, o de William Butler Yeats,

estoy pensando en poemas muy diferentes entre sí. Y sin embargo tienen la misma estructura, y esa estructura permite que la voz de cada poeta encuentre su propia entonación, de tal forma que los sonetos de todo el mundo tienen la misma estructura a la vez que son completamente diferentes. Cada poeta le imprime a la misma forma algo distinto. De manera que yo aconsejaría a los jóvenes que comiencen respetando esas formas.

BARNSTONE: ¿Podría usted comparar los diversos sonetos que han sido escritos en inglés con el uso de los sonetos en castellano, y con sus propios sonetos?

BORGES: Mis sonetos deben ser olvidados. ¡Estamos hablando de literatura!

BARNSTONE: Sin embargo, sus sonetos guardan cierta relación con la lengua inglesa.

BORGES: Bueno, eso espero. Claro que los sonetos en castellano pueden llegar a ser muy diferentes entre sí. Si leemos un soneto de Góngora, un soneto de Garcilaso, un soneto de Quevedo, de Lugones, de Enrique Banchs, son bastante diferentes. Y sin embargo la forma es la misma. Pero la voz, la entonación detrás de cada soneto, es completamente distinta.

BARNSTONE: Borges, si pudiera volver a otro tipo de pregunta, a una pregunta personal, y preguntarle por sus emociones: ¿En qué ocasiones se ha sentido usted en paz? ¿Se ha sentido así alguna vez?

BORGES: Sí, pero quizá no en este momento. Sí, he tenido algunos momentos de paz. Me fueron dados, tal vez, en algunas ocasiones, por la mera soledad. Otras veces por los libros, y otras por la memoria. Y también cuando me despierto y me doy cuenta de que estoy, curiosamente, en Japón o en Nueva York. Esos son, sin duda, dones muy placenteros, y momentos de paz también.

BARNSTONE: ¿En qué ocasiones ha sentido usted temor?

BORGES: ¡En este preciso instante! Creo que tengo pánico escénico.

BARNSTONE: ¿Y en algún otro momento?

BORGES: Bueno, he sentido también el temor de la belleza. A veces mientras leía a Swinburne, o a Rosetti, o a Yeats, o a Wordsworth, he llegado a pensar, bueno, esto es demasiado hermoso, yo soy indigno de estos versos que estoy leyendo. Y he sentido también temor… Y también antes de comenzar a escribir. Siempre pienso: ¿Quién soy yo para intentar escribir? ¿Qué puedo saber yo acerca de todo esto? Y luego, por

supuesto, escribo a pesar de mis dudas, de mis vacilaciones, y termino, acaso, haciendo el ridículo, pero ya lo he hecho tantas veces que una más ya no hace ninguna diferencia. Y a veces siento también ese temor frente a la página en blanco. Pero entonces me pregunto: ¿Qué diferencia puede hacer un libro más? Ya he escrito demasiados libros. ¿Qué otra cosa puedo hacer excepto seguir escribiendo?, ya que la literatura parece ser, no diré mi destino, pero sí mi tarea, y me siento agradecido por ello. Este es, para mí, el único destino imaginable.

BARNSTONE: Hace poco usted contó que vivió dos experiencias que podríamos llamar atemporales, místicas. ¿Le gustaría hablar más sobre lo inefable?

BORGES: Sí. Me fueron dados dos momentos atemporales. Uno ocurrió de manera bastante común. Repentinamente sentí que de algún modo estaba fuera del tiempo. Y el otro sucedió cuando una mujer me dijo que no me quería y me sentí muy desdichado. Di una larga caminata. Fui a una estación de trenes al sur de Buenos Aires. Y entonces, de repente, tuve esa sensación de atemporalidad, de eternidad. No sé cuánto duró, ya que fue atemporal. Pero me sentí muy agradecido por ello. Y luego escribí un poema en la pared de la estación de tren (¡no debería haber hecho eso!). El poema sigue allí. De manera que solo he tenido este tipo de experiencias dos veces en mi vida. Pero al mismo tiempo, sé de mucha gente que no ha tenido jamás este tipo de experiencia, y también sé de gente que las tiene todo el tiempo. Por ejemplo, un amigo mío, que es un místico, abunda en esta clase de éxtasis.[110] Yo no. Yo sólo he experimentado ese tiempo atemporal dos veces en ochenta años.

BARNSTONE: Cuando usted está dentro del tiempo…

BORGES: ¡Estoy dentro del tiempo todo el tiempo!

BARNSTONE: Los restantes noventa y ocho momentos de su vida, está el tiempo de su mente, de sus sueños, y luego está el tiempo externo, el tiempo cronológico, el tiempo que miden las horas. Usted habla y escribe mucho sobre el tiempo.

BORGES: El tiempo es el misterio esencial.

BARNSTONE: ¿Qué podría decirnos acerca del tiempo en los sueños?

BORGES: Si usted dice la palabra sueño, pienso en ella en términos de aquel tigre de los sueños, la pesadilla. Tengo pesadillas noche de por medio. El argumento es siempre el mismo. Me encuentro siempre, digamos, en una esquina de Buenos Aires, en una habitación, una habitación común, y luego intento otra esquina y otra habitación y éstas

terminan siendo iguales. Y esto sigue y sigue. Y entonces me digo, bueno, esta es la pesadilla del laberinto. Lo único que tengo que hacer es esperar, y al rato me despierto. Pero a veces solo sueño que despierto y me encuentro nuevamente en la misma esquina, la misma habitación o el mismo pantano, rodeado por la misma niebla o mirando el mismo espejo, y entonces sé que no estoy en realidad despierto. Y sigo durmiendo hasta despertar, pero entonces la sensación de la pesadilla persiste por un par de minutos, quizá, hasta que siento que estoy perdiendo la cordura.[111] Y luego, de repente, todo eso desaparece. Y entonces puedo volverme a dormir. Ese es uno de mis malos hábitos, la pesadilla, diría yo.

BARNSTONE: Otro de sus antiguos hábitos es la amistad.

BORGES: ¡Todos mis hábitos son antiguos!

BARNSTONE: ¿Qué ha ocurrido con sus amistades durante los últimos sesenta años?

BORGES: Cuando pienso en mis amigos, pienso, lamentablemente, en hombres o mujeres que ya han muerto. Pero todavía me quedan algunos amigos vivos. Claro que a mi edad uno ya casi no tiene amigos contemporáneos. Pero bueno ¿a quién podemos culpar por esto? A nadie, realmente. Yo mismo debería haber muerto hace largo tiempo. Y sin embargo, la vida ha sido generosa conmigo, ya que estoy aquí, con ustedes, en los Estados Unidos.

BARNSTONE: Usted siente desdén por la fama y también por sus propias obras.

BORGES: Claro.

BARNSTONE: Y sin embargo, hoy estamos aquí hablando ante este grupo tan amable. Por favor, cuénteme como se siente al estar aquí hablándoles a todos y compartiendo sus conocimientos con ellos.

BORGES: No estoy hablándoles a todos. Estoy hablándole individualmente a cada uno de ustedes. Al fin de cuentas, toda multitud es una ilusión. No existe tal cosa. Estoy hablando con cada uno de ustedes personalmente. Walt Whitman lo dijo: «Is it night, are we here together alone?», «¿Es de noche? ¿Estamos solos los dos?». Bueno, estamos solos, usted y yo, y en esa frase, «usted» se refiere a un individuo, no a la multitud, que es algo, sobra decirlo, inexistente. Acaso yo también lo sea.

MIEMBRO DE LA AUDIENCIA: Dicen que a usted le gusta mucho Nueva York.

BORGES: Sí, claro. ¡No estoy loco!

AUDIENCIA: ¿Por qué piensa que Nueva York es un lugar tan especial?

BORGES: Le diré lo que me dijo una vez Adolfo Bioy Casares. Dijo: «Me encanta Buenos Aires. Me encanta Londres. Me encanta Roma. Me encanta París, pero cuando llego a Nueva York, siento que he pasado toda mi vida en las provincias. Esta es la verdadera capital». Se sentía muy feliz en Nueva York, y yo también. Aquí estamos en la ciudad capital.

AUDIENCIA: Estamos en una biblioteca. ¿Qué hay de su relato «La biblioteca de Babel»?

BORGES: Sí, escribí esa historia cuando intentaba imitar a Kafka. La escribí hace cuarenta años y la verdad es que no la recuerdo.

AUDIENCIA: Usted dijo una vez que un escritor comienza describiendo un reino de castillos y caballos, pero termina siguiendo las líneas de su propio rostro.

BORGES: ¿Yo dije eso? Bueno, me encantaría haberlo dicho. Ah, pero claro. Recuerdo esa página. Es acerca de un hombre que tiene un lienzo infinito ante él, y comienza a dibujar barcos, anclas, torres, caballos, pájaros, y así siguiendo. Y al final descubre que lo que ha dibujado es una imagen de su propia cara.[112] Esa es, claro, una metáfora de lo que hace un escritor: porque lo que un escritor deja tras de sí no es solamente lo que ha escrito, sino también su imagen, que se suma a su palabra escrita. Es el caso de muchos escritores: cada una de sus páginas es acaso pobre, pero la suma total es la imagen que el escritor deja de sí mismo. La imagen, por ejemplo, de Edgar Allan Poe es muy superior, diría yo, a cualquiera de las páginas que Poe escribió (incluyendo esas maravillosas Aventuras de Arthur Gordon Pym, su mejor obra). Así que ese es, quizá, el destino del escritor.

AUDIENCIA: ¿Podría hablarnos de su interés por el judaísmo?

BORGES: Creo que las razones de ese interés son varias. En primer lugar, mi abuela era inglesa, de un linaje de predicadores. De manera que me crie, digamos, oyendo la Biblia inglesa una y otra vez. Y luego, he hecho mis mejores esfuerzos por ser judío. Quizá he fracasado. Y hay varios apellidos en mi familia que son judíos: Acevedo y Pinedo. Y lo que es más importante, si pertenecemos a la civilización occidental, entonces todos nosotros, a pesar de las muchas vicisitudes de nuestra sangre, todos somos griegos y judíos. Y si somos cristianos, entonces nos debemos también, por supuesto, a la Biblia y a los judíos. Yo les debo a los judíos tantas cosas… Yo me enseñé a mí mismo el alemán en 1917, y descubrí el mejor método de hacerlo: conseguí un

ejemplar de los poemas de Heinrich Heine y un diccionario alemán-inglés. Para la gente que está aprendiendo inglés, siempre le recomiendo comenzar leyendo a Oscar Wilde, aun cuando Oscar Wilde fue un poeta menor, y Heine, claro, fue, como todos sabemos, un hombre de genio. También me he adentrado un poco en la cábala, escribí un poema sobre el Golem y he escrito varios poemas sobre Israel. Pero me pregunto si estas razones bastan. Supongo que sí. Yo muchas veces me he sentido judío, pero me pregunto si tengo derecho a sentir eso. Quizá no sea más que una expresión de deseo.

AUDIENCIA: ¿Tiene algún plan de escribir la tercera parte de Don Quijote?

BORGES: No. No hay nada que esperar o temer de mí.

AUDIENCIA: Su obra trata con frecuencia lo uncanny, lo siniestro, lo sobrenatural, lo fantástico. ¿Por qué es esto?

BORGES: Bueno, es como preguntarse por qué a uno le interesan el amor o la luna. Creo que eso no tiene nada de particular. Claro que la palabra uncanny existe solamente en las lenguas germánicas.[113] En las lenguas romance nadie ha sentido la necesidad de esa palabra. Pero yo sí, quizá debido a mi sangre inglesa. Yo creo que tengo sensibilidad para lo fantástico. Muchas personas no la tienen, dado que esa palabra no existe en castellano. Hay una palabra escocesa que me gusta mucho, eerie,[114] que también significa algo que no han sentido los pueblos latinos.

AUDIENCIA: ¿Cuál es la diferencia entre el impulso que siente por escribir poesía y escribir prosa?

BORGES: La poesía y la prosa son, esencialmente, la misma cosa. Existe sólo una diferencia formal entre ambas. Pero existe también, claro, una diferencia para el lector. Por ejemplo, si uno ve una página en prosa, entonces espera o teme encontrarse allí con información, con consejos o acaso con argumentaciones, mientras que si uno se encuentra con una página de versos, entonces siente que lo que recibirá son emociones, pasión, tristeza, felicidad, etcétera. Pero esencialmente, creo que son la misma cosa.

AUDIENCIA: En «Pierre Menard»,[115] usted analiza la técnica literaria del anacronismo creativo. ¿Qué anacronismos creativos observa usted hoy en día?

BORGES: Me pregunto si son factibles los anacronismos. Ya que todos estamos en el mismo siglo, escribiendo el mismo libro y diciendo las mismas cosas. Por ejemplo, Flaubert decidió escribir una novela sobre Cartago, pero si tuviera que nombrar una típica novela francesa del siglo XIX, yo elegiría Salammbô.[116] No podría ser de otra

manera. Y hasta una obra tan buena como César y Cleopatra de George Bernard Shaw, bueno, uno se da cuenta de que no ha sido escrita en Roma o Israel; resulta obvio que ha sido escrita en el siglo XX por un irlandés. Esas cosas, indefectiblemente, se notan. Nos guste o no, estamos indisolublemente unidos a cierta época, a ciertos hábitos. Nuestro idioma es, fatalmente, inevitablemente, contemporáneo.

AUDIENCIA: Cuéntenos, por favor, sobre el personaje de «Funes el memorioso».

BORGES: Yo escribí ese cuento como una suerte de metáfora, o de alegoría, del insomnio. No había logrado dormir por varias noches, y entonces pensé que un hombre cuya memoria llegara a ser casi infinita terminaría, muy probablemente, volviéndose loco. Yo sufría de insomnio en aquel entonces, y curiosamente, una vez que escribí ese cuento empecé a dormir muy bien otra vez. Espero que el cuento no los haya hecho dormir a ustedes.

BARNSTONE: ¿De todos los personajes que usted ha creado —si es que ha creado alguno—…

BORGES: No, no he creado ningún personaje. Es siempre el mismo, viejo Borges, levemente disfrazado.

BARNSTONE: … cuál es el que siente usted más cercano?

BORGES: Me pregunto si he creado algún personaje. No lo creo. Siempre estoy escribiendo sobre mí mismo, usando diferentes mitos.

BARNSTONE: ¿Funes tiene alguna prioridad entre esos personajes que usted no ha creado?

BORGES: Sí. Creo que ese cuento es bastante bueno, a pesar de que sea yo quien lo haya escrito.

AUDIENCIA: ¿Por qué en muchos de sus cuentos hay personajes que parecen ser intelectualmente pretensiosos?

BORGES: Debe ser porque yo soy pretensioso. Soy un tanto presumido.

BARNSTONE: Quisiéramos que nos diga algo acerca de «La muerte y la brújula».

BORGES: Casi no recuerdo ese cuento. Fue pensado y escrito como un cuento de detectives. Ganó un segundo premio en la revista Ellery Queen, estoy muy orgulloso de él.

AUDIENCIA: ¿Alguna vez ha sufrido de «writer's block»?[117]

BORGES: ¿Qué es eso?

AUDIENCIA: Cuando uno no puede escribir porque su mente se ha quedado sin ideas.

BORGES: Mi mente está siempre vacía de ideas, pero yo simulo que no es así.

AUDIENCIA: ¿Qué opina de Julio Cortázar?

BORGES: Recuerdo a Cortázar. Hace unos treinta años yo era el editor de una revista pequeña y casi secreta de Buenos Aires, y Cortázar se acercó con un cuento y solicitó mi opinión. Le dije: «Vuelva en diez días». Volvió antes de que terminara la semana. Y le dije que tenía dos buenas noticias para él: una, que el cuento había sido ya enviado a la imprenta; otra, que lo ilustraría mi hermana Norah. Era un cuento muy bueno realmente, y es además el único que he leído de él. Se titula «Casa tomada». A Cortázar nunca volví a verlo. Nos cruzamos años más tarde, una vez, en París y él me recordó este episodio, y eso es todo. Como ven, yo soy viejo, ciego, y no leo a mis contemporáneos. Pero recuerdo ese muy buen cuento y las ilustraciones que hizo mi hermana. Y esa fue la primera vez que Cortázar publicó algo en Buenos Aires. Fui su primer editor.

AUDIENCIA: ¿Qué recuerdos tiene de Macedonio Fernández?

BORGES: Yo siempre estoy recordando a Macedonio. Macedonio Fernández fue un hombre de genio, no siempre en sus escritos, pero sí en su conversación casi silenciosa. Uno no podía hablar con Macedonio sin ser inteligente. Recuerdo que estábamos con un primo mío, que ha muerto ahora.[118] Macedonio le preguntó si había asistido mucha gente a un concierto, y mi primo le contestó que había tan poca gente que no cabía nadie más. A Macedonio le gustó esta broma y mi primo se la dio. Entonces le pregunté por qué le había regalado esa broma a Macedonio. Y él me dijo que se la había dado porque, de no ser por Macedonio, a él nunca se le hubiera ocurrido esa broma. Macedonio nos obligaba a todos nosotros, incluso a mí, a ser inteligentes, y eso a través de su silencio. Hablaba en voz muy baja, pero estaba continuamente pensando. Nunca pensaba en publicar. Publicamos sus obras a pesar suyo. Él consideraba que la escritura

era solo un medio para seguir pensando. He conocido muchas personas notables en mi vida, pero ninguna me ha impresionado tanto como Macedonio Fernández.

AUDIENCIA: Alguien afirmó una vez que nuestra época se caracteriza por el grado en que ha disminuido la importancia del humanismo, tanto en nuestras artes como en nuestra cultura. ¿Se considera a usted mismo un humanista, y podría, en todo caso, comentar esta hipótesis?

BORGES: Creo que debemos hacer todo lo posible para salvar al humanismo. Es lo único que tenemos. Yo hago lo que puedo. Me considero un humanista, por supuesto. No tengo ningún interés en, digamos, la política, en ganar dinero, en la fama. Pero tengo, en cambio, el culto de Virgilio y el culto de todas las literaturas. Y también el culto del pasado, ya que necesitamos del pasado para crear el futuro. Y sí, pienso en términos de la caída de Occidente, como decía Spengler, pero acaso la salvación llegue de Asia, de Japón, por ejemplo. Aunque en realidad deberíamos tratar de salvarnos a nosotros mismos. Eso sería lo mejor.

AUDIENCIA: ¿Qué piensa del futuro de la literatura?

BORGES: Creo que el futuro de la literatura está asegurado. La literatura es una necesidad de la mente humana.

6

Pero yo prefiero soñar

Creo que las imágenes me interesan más que las ideas. Yo soy incapaz de pensamiento abstracto. Tanto del de los griegos como del de los hebreos. Tiendo a pensar, no a través de la razón, sino por medio de fábulas. Esa es mi divisa. Es cierto que me veo obligado a razonar de vez en cuando, y entonces lo hago muy torpemente. Pero yo prefiero soñar.

Massachusetts Institute of Technology (M. I. T.),
abril de 1980

JAIME ALAZRAKI: ¿Podría usted aclararnos en qué consiste su deuda con el idioma inglés?

JORGE LUIS BORGES: Creo que el hecho capital de mi vida ha sido la biblioteca de mi padre. Allí fue donde hice la mayoría de mis lecturas. Era una biblioteca de libros ingleses. Mi padre se sabía de memoria tantas estrofas de Keats, de Shelley, de Swinburne… Se sabía de memoria el Rubaiyat de Fitzgerald, y también recuerdo a mi padre recitando versos de Poe. Y muchos de esos versos me han acompañado desde entonces. La poesía me llegó a través del idioma inglés. Luego me llegó también a través del castellano, especialmente a través de aquellos versos que no entendía; después de todo, lo importante de la poesía no es entenderla, sino sentirla. Y yo sentí la poesía sin entenderla cuando era chico, y todo eso me llegó a través de mi padre. Y mi madre, que falleció hace cinco años, solía decir que cuando recito versos ingleses, especialmente cuando recito versos de Swinburne, o de Keats, lo hago con la voz de mi padre, que ha muerto.

BARNSTONE: Al comienzo de la Vita Nuova, Dante cuenta cómo describe un dictado que le fue dado por su memoria. Escribe: «En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco podría leerse, hay una rúbrica que dice: INCIPIT VITA NUOVA. Bajo esta rúbrica encuentro escritas las palabras que es mi intención transcribir en este librito; y si no todas, al menos su sentido». ¿Podría explicarnos qué cosas ha recibido usted del libro de su memoria, o del ámbito, cualquiera sea éste, en el que usted escucha esa voz?

BORGES: Yo pienso en el acto de escribir como en un dictado. De pronto sé que algo va a ocurrir. Entonces intento ponerme, digamos, en una actitud lo más pasiva posible, para no intervenir. Y entonces vislumbro algo. Siempre hay una inspiración inicial,

parcial. A veces me es dada una línea, a veces me es dado un argumento, o en un sueño me son dadas una palabra, o varias palabras. Por ejemplo, durante un viaje anterior a los Estados Unidos, en East Lansing, hace ya unos cuantos años, tuve un sueño que, al despertar, ya había olvidado por completo, pero pude retener una frase: «Te vendo la memoria de Shakespeare». Y luego desperté. Se la dije a María Kodama, y ella me dijo: «Ahí puede haber un cuento». Y lo dejé decantar. Yo intento no intervenir en lo que el Espíritu Santo, o la inspiración, o la musa, o, como dicen hoy, el inconsciente me brindan. Entonces escribí ese cuento. Lo van a publicar ahora en Buenos Aires. Se llama «La memoria de Shakespeare».[119] Pero en mi cuento la memoria personal de Shakespeare no se vende. Sólo se regala. Al comienzo parece un don. Pero al final resulta intolerable para quien la recibe, y el protagonista del cuento termina agobiado por los recuerdos personales de Shakespeare.

KENNETH BRECHER: Los físicos hacemos un esfuerzo constante por reducir a un mundo observable conformado por fenómenos complejos a una serie de principios básicos, a unos pocos principios elementales. Pero en todos sus escritos usted parece estar intentando demostrar que la complejidad del universo es tan inmensa, que por más que uno intente abarcarla, resultará imposible de descifrar. Me da la sensación de que usted siente que el universo es esencialmente complejo e irreductible, y que todos los intentos del ser humano por comprender al universo están destinados, a la larga, al fracaso. ¿Es acaso esta idea que acabo de esbozar, una descripción correcta de su visión del mundo? ¿Cuál es su cosmovisión personal?

BORGES: Bueno, suponiendo que tenga alguna, claro. Yo creo que el universo es un enigma. Y lo que tiene de maravilloso es, precisamente, que ese enigma no puede ser resuelto. Pero, claro, lo que sucede es que yo considero que el universo necesita ese misterio. Yo vivo en un perpetuo estado de asombro. Por ejemplo, yo nací en Buenos Aires en 1899, y hoy estoy aquí, en los Estados Unidos, rodeado de amigos. Todo esto tiene algo de increíble, y es, sin embargo, cierto. O por lo menos, a mí me parece cierto. Tal vez no esté realmente aquí, al fin de cuentas.

ALAZRAKI: Usted dictó varias conferencias en la Argentina sobre el tema de…

BORGES: Sí, demasiadas.

ALAZRAKI: Bueno, no es así… sobre un tema en particular que sé que interesa, el tema de la Cábala. Ya en 1926 publicó un ensayo sobre este tema, «Historia de los ángeles», en El tamaño de mi esperanza. Ahora bien, su ficción…

BORGES: Yo me siento profundamente avergonzado de ese libro, pero sí, continúe. He tratado de olvidarlo. Es un libro muy malo.

ALAZRAKI: Sé que no le gusta.

BORGES: No. Mejor evitar estos temas desagradables.

ALAZRAKI: Sé que incluso llegó al extremo de ir librería por librería, buscando ejemplares de ese libro…

BORGES: Sí… Para quemarlos. Fue un acto de justicia.

ALAZRAKI: Sin embargo, hay varios ensayos en ese libro que estoy seguro que usted considera redimibles.

BORGES: Nunca he releído ese libro. No he releído *ninguno* de *mis* libros, en realidad.

ALAZRAKI: Pero lo que ese libro demuestra, al menos, es que usted sentía ya interés por la cábala, siendo aún una persona muy joven.

BORGES: Supongo que la cábala significa mucho para mí porque tengo antepasados judíos. El apellido de mi madre era Acevedo, otro apellido de su familia era Pinedo. Son apellidos sefardíes. Pero además encuentro una idea muy interesante en la cábala, una idea que tuvieron también Carlyle y León Bloy: es la idea de que el universo es un sistema de símbolos, y que el universo entero, incluyendo a las estrellas, es una especie de escritura secreta de Dios. Y yo creo que esa idea es lo que más me atrae de la cábala. He leído muchos libros sobre el tema. Yo les aconsejaría que lean —aunque, quién soy yo para aconsejar a nadie— *Major Trends in Jewish Mysticism*,[120] de Gershom Scholem. Es realmente la mejor introducción al tema. Conocí a Scholem en Jerusalem. Luego me envió otro libro sobre el Golem. El primer libro que leí en alemán fue *Der Golem*, de Meyrink. Lo leí entero y ahí encontré esa idea que siempre me interesó, la idea del doble, o, como dicen en Escocia, del *fetch*, ya que el *fetch* es la imagen de uno mismo que viene a buscarlo a uno y llevarlo hacia la muerte. Mientras que en alemán se utiliza la palabra *Doppelgänger*, que se refiere a un hombre, a un hombre invisible, que camina al lado de uno y tiene nuestra misma apariencia.[121] La idea, claro, de Jekyll y Hyde, y de *El retrato de Dorian Gray*, el alter ego, y todo eso. Me pregunto si tengo derecho a estudiar cábala. Y sin embargo, sigo estudiándola, por puro placer. He pronunciado la palabra placer, y esa es una palabra importante: la felicidad no es algo para tomar a la ligera.

BARNSTONE: Borges, quería hacerle una pregunta similar sobre los gnósticos y su propia noción de *otherness*, «otredad».

BORGES: *Otherness* es una buena palabra. Usted, claro, acaba de inventarla.

BARNSTONE: En los textos gnósticos hay ciertas nociones que usted tal vez quiera comentar.

BORGES: Bueno, «altruismo» es la misma palabra que *otherness*.

BARNSTONE: Específicamente, el autor Marcion habla del dios ajeno, desconocido, el Padre sin nombre. Esta vida ajena o distinta es la vida verdadera, ya que el Dios ajeno es el Dios verdadero. Y el objetivo de los gnósticos es liberar al yo interior de cada persona de sus ataduras a este mundo, del error de este mundo, para que pueda regresar a la vida verdadera.

BORGES: Para encontrar el pléroma. Creo que esa es la palabra.

BARNSTONE: Sí, correcto, el pléroma, el ámbito divino con sus treinta entidades divinas. ¿Podría comentar estas ideas gnósticas de la otredad, de mundos erróneos, y de la salvación alcanzada a través de la huida de este mundo hacia la luz, hacia el otro mundo?

BORGES: Yo creo que la vida, yo creo que el mundo, es una pesadilla, pero no podemos escapar de él y seguiremos soñándolo. Y tampoco nos es dado alcanzar la salvación; la salvación está más allá de nosotros. Y sin embargo yo hago lo mejor que puedo e intento encontrar mi salvación en el acto de escribir, en seguir escribiendo, aun sin demasiada esperanza. ¿Qué otra cosa puedo hacer? Tengo más de ochenta años, soy ciego, paso la mayor parte del tiempo solo. ¿Qué otra cosa puedo hacer, excepto seguir soñando, y luego seguir escribiendo, y luego, desoyendo el consejo de mi padre, apurarme a publicar mis borradores? Ese es mi destino. Mi destino es pensar que todas las cosas, todas las experiencias, me han sido dadas para crear belleza. Sé que he fracasado, que seguiré fracasando, pero esa sigue siendo la única justificación de mi vida: seguir viviendo, seguir estando feliz, triste, perplejo, asombrado —yo vivo en un estado continuo de asombro— y luego intentar transformar esas experiencias en poesía. Y de todas esas experiencias, la más grata es la lectura… Aunque hay algo mucho mejor que leer, y es releer, adentrarse aún más en el libro, enriqueciéndolo, porque uno ya lo ha leído. Yo aconsejaría a la gente que lea poco, pero que relea mucho.

BARNSTONE: ¿Diría usted que en sus cuentos filosóficos y en sus ensayos, usted está creando imágenes, o describiendo ideas metafísicas en sí mismas? ¿Cuál es la característica más distintiva de sus textos, el lenguaje o las nociones filosóficas?

BORGES: Creo que las imágenes me interesan más que las ideas. Yo soy incapaz de pensamiento abstracto. Tanto del de los griegos como del de los hebreos. Tiendo a pensar, no a través de la razón, sino por medio de fábulas. Esa es mi divisa. Es cierto que me veo obligado a razonar de vez en cuando, y entonces lo hago muy torpemente. Pero yo prefiero soñar. Prefiero las imágenes. Kipling dijo que a un escritor le es dado escribir una fábula, pero no conocer la moraleja que se desprende de ella, ya que los lectores pueden llegar a interpretarla de un modo acaso muy diferente de la intención que el autor tuvo al escribirla. De manera que yo intento seguir leyendo, e intento seguir pensando en metáforas o en fábulas más que en argumentos. Yo siempre prefiero que mi interlocutor tenga razón.

MIEMBRO DE LA AUDIENCIA: Tanto el poema épico Beowulf como muchas de las sagas islandesas nos hablan de héroes que representan conductas sociales idealizadas, al tiempo que señalan las contradicciones inherentes a esos sistemas sociales: por ejemplo, la inevitabilidad de las riñas entre clanes, la manera en que los héroes valoraban la temeridad y el coraje por encima de toda consideración práctica, etcétera. ¿Cree usted que la literatura moderna puede lograr este mismo efecto?

BORGES: Debería responder que me consta que esto es así, ya que el sentido épico está presente en obras tales como *César y Cleopatra* de Bernard Shaw, o *Los siete pilares de la sabiduría* de Lawrence. Allí encontramos a la épica. Yo siempre he sentido más la poesía épica que la lírica. Creo que podemos aspirar a la épica hoy en día. ¿Por qué pensar que esa forma tan elevada del arte nos está vedada? Pero es cierto que quizá debamos buscarla de un modo diferente. Acaso la épica no pueda ser forjada hoy en día en verso, pero podemos sin duda forjarla en prosa. Acabo de dar unos pocos ejemplos pero sin duda hay muchos más. Por ejemplo, Whitman pensaba que *Hojas de hierba* era una obra épica, no una serie de poemas breves. Y tenía razón, ya que logró crear esa figura mitológica llamada Walt Whitman. De manera que no creo que la épica nos esté vedada. Nada nos está vedado. Está en nosotros buscarla, o, al menos, intentarlo.

ALAZRAKI: Ya que hemos tocado el tema de la poesía, quisiera enfocarme ahora en sus poemas. Durante los últimos once años usted ha publicado cinco de sus libros de poesía más importantes: *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976) e *Historia de la noche* (1977).

BORGES: *Historia de la noche*. Es el que prefiero. El mejor de la lista.

ALAZRAKI: En menos de diez años usted ha más que triplicado su producción poética.

BORGES: Eso parece. Siento que debería disculparme ante todos ustedes por haber hecho eso.

ALAZRAKI: Algunos lectores y críticos consideran que estos libros contienen algunos de los poemas más logrados y más intensos que usted haya escrito jamás.

BORGES: Está siendo usted muy generoso. Continúe.

ALAZRAKI: Pero ¿siente usted acaso que en estos últimos años ha encontrado en la poesía un medio más apropiado y efectivo para expresarse? ¿Por qué es que usted se ha volcado tan vívida e intensamente hacia la poesía al tiempo que gradualmente ha casi abandonado la prosa?

BORGES: No creo haber abandonado la prosa. He escrito *El informe de Brodie* y *El libro de arena*. Mis mejores cuentos están en esos libros. Pero también hay algo de cierto en lo que dice mi amigo Alazraki. El hecho es que, dado que estoy ciego, dado que paso gran parte del día solo, bueno, es más fácil redactar el borrador de una poesía que el de un texto en prosa. Es decir, estoy solo y me es dada una línea, y luego otra. Entonces continúo puliéndolas en mi mente, y puedo retenerlas mejor gracias a la rima. De manera que me resulta más fácil la poesía. Claro que si yo tuviera una secretaria, las cosas serían distintas. Podría dictarle muchas cosas. Pero no tengo. Y por supuesto, la gran ventaja de la poesía es que cuando uno escribe prosa, uno tiende a ver sólo una parte de lo que está escribiendo, pero si uno escribe un poema, entonces puede percibir el todo. Por ejemplo, un poeta puede abarcar el soneto que está escribiendo ya que consiste en catorce versos y esos versos uno puede captarlos con una sola mirada, en cambio un cuento puede ser mucho más largo, puede tener, digamos, siete páginas. De manera que me resulta más fácil crear poemas que prosa. Este es, al menos, mi caso personal. Está también el hecho de ser ciego, de verme obligado a ir revisando y limando borradores mentales, borradores que no son páginas escritas. Así que en ese caso yo diría que la razón de crear poesía en lugar de prosa sería física: el hecho de estar ciego y de pasar, bueno, mucho rato solo. Pero tengo pensados muchos cuentos que voy a escribir. Conozco ya la trama de varios. Me falta fijar aún los detalles, pero espero escribir al menos un libro más de relatos. Y quizá siga escribiendo poemas, y cuando haya escrito unos treinta o cuarenta poemas más, los recopilaré en un nuevo volumen, como ha ocurrido con los anteriores.

BARNSTONE: ¿Hay alguna razón en particular por la cual usted opta por el verso libre o una de las formas tradicionales al escribir un nuevo poema?

BORGES: Supongo que la clave está en la primera línea que me es dada. Si me es dada una línea de once sílabas, entonces eso presagia un soneto. Si me es dada una línea de verso libre, entonces debo elegir el verso libre.

BRECHER: En «El jardín de senderos que se bifurcan» el constructor de laberintos Ts'ui Pen escribe lo siguiente:

> A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.

BORGES Sí, creo que eso lo tomé de *Apariencia y realidad* de Bradley. Lo he tomado prestado de Bradley. Y acaso sea cierto, al fin de cuentas. El mundo es tan misterioso y tan diverso… Y hay otro libro que podría citar, *An Experiment with Time*,[122] de Dunne. Y en Schopenhauer hay un comentario sobre tiempos múltiples, que no son necesariamente el presente, el pasado o el porvenir, sino algo completamente diferente.

BRECHER: Siguiendo esta idea, en *El libro de arena* hay un cuento que tiene lugar aquí, en Cambridge, durante su última visita. Comienza diciendo: «Yo estaba recostado en un banco, en Cambridge, frente al río Charles».[123]

BORGES: Ah, sí, lo recuerdo, sí.

BRECHER: ¿Ese cuento es suyo, verdad?

BORGES: Sí, es un cuento que se llama «El otro», creo. ¿Recuerda la palabra otherness, «otredad», que Barnstone mencionó hace un rato?

BRECHER: ¿Alguna vez habló usted con un Borges futuro en lugar de hablar con un Borges más joven? Si es así, ¿qué fue lo que éste le dijo?

BORGES: No, eso aún no ha ocurrido. Todavía no he podido concretarlo. Pero lo he pensado. Algún día escribiré ese cuento.

BRECHER: ¿Puede contarnos el argumento?

BORGES: Aún no ha sido escrito. Lo intenté y fracasé. Voy a tener que intentar otra vez.

BARNSTONE: Usted habla con frecuencia sobre la muerte con cierta esperanza, con cierta expectativa. ¿No siente temor o enojo ante la muerte? ¿Podría decirnos algo acerca del tiempo, o ausencia de tiempo, en la muerte?

BORGES: Cuando me siento desdichado —y me permito sentirme desdichado de vez en cuando— pienso en la muerte como la gran salvación. Después de todo, si voy a morir, ¿qué puede importarme lo que le ocurre a Jorge Luis Borges? No lo veré más. Pienso en la muerte como una gran esperanza, la esperanza de ser totalmente borrado, anulado. Cuento con ello, y sé que no habrá vida más allá, ni tampoco causa alguna para el temor ni la esperanza. Simplemente desapareceremos, y así es como debe ser. Pienso en la inmortalidad como una amenaza, pero una amenaza que nunca se cumplirá. Yo estoy seguro de no ser personalmente inmortal. Y siento que la muerte será una suerte de felicidad, ya que ¿qué mejor destino puede haber que la indiferencia y el olvido? Eso es lo que siento acerca de la muerte.

AUDIENCIA: Teniendo en cuenta que usted es un hombre tan pacífico, ¿por qué hay tanta violencia en sus cuentos?

BORGES: Quizá porque desciendo de militares. Quizá porque yo hubiera querido ser una persona diferente a la que soy. Pero realmente, ahora, no creo en eso. No creo en la violencia. No creo en las guerras. Creo que todo eso es un error. Los países son una equivocación, una superstición. Creo que el mundo debería ser uno solo, como lo pensaron los estoicos. Debemos ser cosmopolitas, ciudadanos del mundo. Yo considero mías a tantas ciudades: por ejemplo, Buenos Aires; por ejemplo, Austin, Texas; por ejemplo, Montevideo y, bueno, esta noche, también a Cambridge, ¿por qué no? Y también a Ginebra y a Edimburgo, a las que considero propias. Y eso es mucho mejor que tener una sola ciudad o una sola patria.

AUDIENCIA: Usted no ha mencionado a William Butler Yeats entre los poetas que le gustan.

BORGES: Bueno, claro, debería hacerlo. Lo lamento y me disculpo ante ustedes por esa omisión. Yeats es un gran poeta, pero no sé si la poesía que escribió será recordada, ya que lo que uno encuentra con más frecuencia en Yeats es la sorpresa. Y la sorpresa es algo que se pierde con el tiempo. Creo que se recordará más Frost que a Yeats. Claro

que también me gusta mucho leer a Yeats. Podría recitar tantos versos suyos… En este momento me viene uno a la memoria: «That dolphin-torn, that gong-tormented sea».[124] Un maravilloso verso barroco. Aunque a mí no me gustan mucho los versos barrocos, y Frost ha escrito versos mucho más profundos.

AUDIENCIA: El cuento «Funes el memorioso» ¿es autobiográfico?

BORGES: Sí, lo es. Fue concebido como una metáfora del insomnio. Recuerdo que yo había pasado varias noches sin poder dormir, y entonces hice lo posible por olvidarme de mí mismo, por olvidar de la habitación en la que estaba, por olvidar del jardín que estaba afuera, por olvidar los muebles, por olvidar los muchos defectos de mi propio cuerpo y no pude conseguirlo. Entonces pensé en un hombre que termina agobiado porque su memoria es perfecta, y escribí esa pesadilla que ha agradado a tanta gente y que se titula «Funes el memorioso». *Memorious* en inglés es una palabra rebuscada mientras que en castellano memorioso suena como una palabra común. Así que el título en este caso quedaría mejor traducido al inglés. En castellano, memorioso suena casi como algo que diría un gaucho. Pero bueno, el cuento en sí es, a pesar de que sea yo quien lo haya escrito, un buen cuento.

AUDIENCIA: Alguna gente se pregunta cuál es el motivo de que usted jamás haya escrito una novela. ¿Cree usted que las formas narrativas que usted usa son en cierto modo mejores que la novela? En tal caso, ¿por qué?

BORGES: Yo diría que por razones meramente personales. La razón es que yo no soy capaz de escribir una novela, pero sí de escribir cuentos. Y eso es todo.

AUDIENCIA: Alguna gente se pregunta acerca de las traducciones de su obra. ¿Es lícito traducir obras suyas que ya han sido traducidas?

BORGES: Norman Thomas di Giovanni me dijo que sus traducciones son mucho mejores que mis textos. Supongo que tiene razón. Yo creo que mis traductores siempre mejoran y reinventan lo que escribo. Entre ellos, claro, están Willis Barnstone y Alistair Reid. Ellos siempre mejoran mis escritos. Yo siempre les digo que deben ser lo menos fieles posibles al original. Y lo son, por supuesto.

MARGERY RESNICK: ¿Alguien tiene alguna pregunta más?

BORGES: La vida es breve. Tengo ochenta y un años. Les sugiero que se apuren, puedo morirme en cualquier momento. Por favor, procedan.

AUDIENCIA: ¿Conoce usted a Diderot?

BORGES: Sí, por supuesto.

AUDIENCIA: ¿Podría comentar su concepto del «seguro azar» y cómo se relaciona ese concepto con en el fatalismo según la perspectiva de Diderot[125]?

BORGES: Me pregunto si puedo responder a una pregunta tan compleja. Personalmente, creo que el libre albedrío es una ilusión, pero una ilusión necesaria. Por ejemplo, si me dijeran que mi pasado ha sido fijado, lo aceptaría. Pero si me dijeran que no soy libre de elegir en este momento, me rehusaría a creerlo. De manera que el libre albedrío es una ilusión necesaria. Claro que Spinoza ya sabía todo esto cuando dijo que una piedra al caer podría pensar «yo deseo caer». Creo que si yo deseo seguir escribiendo, es porque hay algo que me ha llevado a eso, y ese algo no es un dios, sino esa infinita cadena de causas y efectos que se bifurca hasta el infinito.

AUDIENCIA: ¿Podría explicar su concepto de la inspiración poética?

BORGES: Yo sé que la inspiración existe y eso es todo lo que puedo decir sobre ella. Sé que me han sido dados ciertos dones y que yo los utilizo, acaso indebidamente. Pero sé que la inspiración existe. De dónde viene, eso no lo sé. Acaso se origine en la memoria, o en algún otro agente desconocido. Pero me consta que la inspiración existe y eso es algo que saben todos los poetas. Así como sé que existe la experiencia del color amarillo, o la experiencia del amor, sé que existe la experiencia de la inspiración. Eso es todo lo que sé al respecto. Y la verdad es que no necesitamos saber más.

AUDIENCIA: ¿Podría hablarnos de la recitación? Nos preguntamos qué piensa usted acerca de la literatura oral en un momento en que el vínculo entre lo oral y la literatura se ve amenazado por la palabra escrita.

BORGES: Cuando un poema es verdadero, el lector debe leerlo en voz alta. Esa es la forma más acertada de evaluar un poema. Si leemos un poema, o llegado el caso, una novela o un cuento, y el texto mismo no nos lleva a querer leerlo en voz alta, entonces ese texto ha fracasado. He señalado muchas veces que si bien la literatura puede ser vertida a escritura, ésta es, originariamente, esencialmente, un fenómeno oral. Y dado que comenzó siendo oral, continúa siéndolo hoy día.

AUDIENCIA: ¿Cuál es el rol del artista en una sociedad tan amenazada como la nuestra? ¿Puede la belleza sobrevivir en este ámbito en que nos encontramos?

BORGES: Creo que la poesía y la belleza prevalecerán. Yo no tengo interés en la política; no pienso en términos políticos. Pienso en términos estéticos, quizá en términos filosóficos. No pertenezco a ningún partido. Descreo, de hecho, de la política y también de los países. Descreo también de la riqueza o la pobreza; todas esas cosas son para mí ilusorias. Creo únicamente en mi propio destino, en mi destino de ser un buen, mal u olvidable escritor.

7

El escritor aguarda a su propia obra

Si se me permite ser paradójico —y por qué no serlo, ya que estamos entre amigos— diré que el escritor aguarda a su propia obra. Creo que todo escritor está siendo continuamente modificado por lo que escribe. De manera que quizá al principio lo que escribe le resulte acaso irrelevante. Pero si continúa haciéndolo, descubrirá que todo lo que escribe resuena íntimamente con él.

Universidad de Indiana, marzo de 1976

WILLIS BARNSTONE: Durante la Primera Guerra Mundial, mientras estaba en Ginebra, estudiando francés y latín, mientras en su casa se hablaba en inglés y en castellano, usted se encontró con otro poeta norteamericano cuyas primeras líneas leyó en alemán: «Als ich in Alabama meinen Morgengang machte».[126]

JORGE LUIS BORGES: Walt Whitman.[127]

BARNSTONE: ¿Qué efecto tuvo el descubrimiento de ese otro poeta norteamericano, Whitman, sobre la posibilidad de crear un nuevo lenguaje para sus propios poemas?

BORGES: Cuando leí a Whitman, yo no me consideraba aún un poeta. Me acerqué a él como un simple lector, y quedé deslumbrado. Pensé que Whitman era acaso el único poeta, que todos los demás poetas desde Homero en adelante habían sido meros predecesores de Whitman. Eso fue lo que sentí. Lo mismo que sentí más adelante al descubrir a Hugo, a John Donne, o —¿por qué no?— a Séneca —que también fue poeta—, a Shakespeare o a Quevedo.

Supongo que cada vez que una persona joven descubre a un poeta no solo lo concibe como autor, sino que siente que ese nuevo poeta representa directamente a la poesía en sí, como si la poesía fuera un arte olvidado y luego redescubierto tras siglos de búsquedas a tientas. Esa fue la impresión que me causó Whitman. Me dije: ¡Pero qué torpes han sido todos los demás poetas hasta hoy! Ahora me doy cuenta, por supuesto, de lo errado que estaba, porque cada poeta es bueno a su manera, y no creo que tenga sentido pensar que existe un único poeta notable. Yo no creo, de hecho, que la poesía sea un don infrecuente. Creo que hasta los peores poetas —por ejemplo, yo mismo— son capaces de escribir buenos versos de vez en cuando. Hasta en las obras de poetas

argentinos de tercera categoría, uno puede llegar a encontrar buenos versos. Y podemos pensar que quizá Dios, si existe —aunque está claro que no tiene por qué existir— considera que cada instante posee, de hecho, su propia belleza. De lo contrario, no me queda claro qué sentido puede tener toda esta cuestión de seguir escribiendo poesía.

SCOTT SANDERS: Usted suele afirmar que es simplemente un hombre de letras: ni un pensador ni un filósofo. Y sin embargo quienes lo leemos —y sus lectores somos ya varios millones— disfrutamos intensamente de la calidad intelectual y conceptual de sus escritos. ¿Estamos acaso malinterpretándolo?

BORGES: No, creo que lo que ocurre es que los lectores siempre enriquecen lo que escribo. Porque al fin de cuentas toda lectura es una colaboración, de la misma forma en que toda experiencia humana es una colaboración. Cada vez que leo algo, estoy modificándolo, ese texto está siendo modificado por cada lector. Cada lectura mejora al libro. Uno puede ver —estoy pensando en la Biblia— cómo cada generación va enriqueciendo al texto. Creo que Coleridge mejoró tanto a *Hamlet* que éste es ahora mucho más rico que en la época en que fue creado por Shakespeare. En cuanto a mí, sé que no soy un pensador, excepto en el sentido de estar siempre perplejo ante las cosas.[128] Continuamente intento buscar explicaciones y en general las encuentro dejando que otro autor piense por mí. Supongo que mi pensamiento me lo han dado Hume y Berkeley y Schopenhauer y Bradley y William James, y los griegos también. He usado las ideas de los filósofos para mis propios fines literarios. Pero no creo que yo sea un pensador; yo creo que soy, ante todo, un hombre de letras. He logrado adquirir, al cabo de muchos años, cierta destreza en el manejo del castellano, no demasiada, pero soy más o menos capaz de expresar lo que siento, de una forma más o menos armoniosa. Y luego la gente lee mis cuentos y encuentra en ellos cosas que yo jamás había pensado, y eso confirma que soy, después de todo, un escritor… Porque yo creo que si lo único que tiene para brindar una obra es aquello que su autor quiso expresar con ella, entonces estamos ante un autor muy pobre. El escritor debe ejercer su arte con cierta inocencia. No debe intervenir demasiado en lo que escribe. Porque si lo hace, el resultado no se parecerá a su poesía.[129]

ROBERT DUNN: ¿Cree usted que existe una relación apropiada entre la personalidad del escritor y su producción? Es decir, ¿cuál sería la distancia óptima entre un autor y su obra?

BORGES: Si se me permite ser paradójico —y por qué no serlo, ya que estamos entre amigos— diré que el escritor aguarda a su propia obra. Creo que todo escritor está siendo continuamente modificado por lo que escribe. De manera que quizá al principio

lo que escribe le resulte acaso irrelevante. Pero si continúa haciéndolo, descubrirá que todo lo que ha escrito resuena íntimamente con él.[130]

Yo lamento decir que he publicado quince o dieciséis libros, y sin embargo encuentro que todos esos libros estaban ya en el primer libro que publiqué, ese oscuro libro que publiqué hace tanto tiempo, en 1923, llamado *Fervor de Buenos Aires*. Ese libro era un libro de poemas, y sin embargo siento que la mayoría de mis cuentos ya estaban también presentes en esas páginas, pero escondidos, de un modo secreto que sólo yo soy capaz de descifrar.[131] De manera que continúo releyendo ese libro y reescribiendo lo que ya he escrito en ese libro. Es todo lo que puedo hacer ahora. Hay un personaje en un western que dice: «You are mute and dim». Pero yo continúo regresando una y otra vez a ese volumen y me encuentro en esas páginas conmigo mismo y también con mis libros futuros.[132]

BARNSTONE: En varias conversaciones y también en sus escritos usted menciona con frecuencia a Milton. Lo menciona, de hecho, mucho más que a Dante. Y sin embargo yo tengo la sensación de que usted aprecia más a Dante que a Milton. ¿Podría decirnos por qué le gusta Dante, y qué encuentra usted en Dante?

BORGES: Si tuviera que elegir una única obra que representara la cima de toda la literatura, creo que elegiría a la *Divina Comedia*. Y eso que no soy católico. No creo en la teología. No creo en la idea de castigos y premios divinos. Nunca he podido entender esas cosas. Pero el poema en sí es perfecto. No la última parte, ya que ningún hombre puede imaginar que ha muerto porque esté continuamente en el infierno. Ahora, en el caso de Dante, uno oye que cada línea es perfecta. Mientras que Milton es realmente sublime pero al mismo tiempo, bastante monótono. Y además, me cuesta sentir afecto personal por Milton. En el caso de Dante, bueno, no sé si siento afecto por él, pero sí pienso en él como una persona real. Y me cuesta pensar a Milton de ese modo. Por ejemplo, me queda claro que cuando Dante soñó con el infierno y soñó con el purgatorio, estaba realmente imaginándolos, mientras que Milton estaba trabajando únicamente con palabras, no con imágenes. Ahora bien, uno podría decir que para un poeta esa es una forma lícita de crear; y sin duda lo es, pero el resultado no llega a conmoverme de la manera en que Dante me conmueve. Milton logra impresionarme, pero nada más que eso. En cambio, Dante hace que cada palabra brille, uno siente que cada imagen está conformada exactamente como debería estarlo. Los versos de Dante no necesitan justificación alguna: no hace falta pensar en términos medievales para poder apreciarlo. Cada palabra es perfecta, cada palabra está donde debería estar. En tanto que yo, al menos, considero que hay muchas líneas de Milton que son bastante poco felices. Y si queremos admirar a Milton —y no hay razón para no admirarlo— yo pensaría en su *Samson Agonistes* y en sus sonetos más que en *Paradise Lost* o *Paradise*

Regained. *Paradise Regained* es bastante malo. E incluso en *Paradise Lost*, no puedo aceptar la teología. No puedo creer toda esa historia de Dios que crea primero al hombre y luego a Cristo, por ejemplo. Todo eso me excede, realmente. Es cierto sin embargo que Milton escribió algunos sonetos muy vigorosos. Pero creo que, excepto por el hecho de que los dos escribieron acerca de Dios, del infierno y del cielo, no existe vínculo alguno entre Milton y Dante. Realmente no se parecen, y me pregunto por qué los mencionamos juntos. Lo que estoy diciendo es algo muy obvio, y las cosas obvias son siempre muy triviales.

ROGER CUNNINGHAM: En su cuento «La secta del Fénix», apenas comienza el relato, usted hace que un personaje recite la doctrina de alguna oscura secta gnóstica (siempre viene bien tener alguna oscura secta gnóstica a mano).

BORGES: Ah, sí, por supuesto. Es algo muy práctico, ¿no? Uno puede recurrir a ellas en cualquier momento.

CUNNINGHAM: Ese personaje afirma en su cuento que «los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres».

BORGES: ¡Ese oscuro gnóstico soy yo!

CUNNINGHAM: Para hacer una pregunta fáctica y más bien aburrida, ¿qué textos gnósticos ha leído usted, de primera mano? Por ejemplo el *Poimandres*[133] o alguno de esos textos tan interesantes.

BORGES: He leído un libro de un hombre llamado Hans Leisegang,[134] titulado *Die Gnosis*. Luego un libro de un inglés llamado Mead, que leí en versión alemana: *Fragmente eines verschollenen Glaubens*.[135] Luego leí algunas traducciones del *Pistis Sophia*.[136] De manera que puedo citarles a Leisegang, a Mead, y también la *Geschichte der Philosophie* de Deussen.[137] Y luego otro libro escrito por un teólogo alemán, que leí en 1918 pero que luego extravié y no volví a ver. Eso es todo lo que sé. Y eso ha bastado para mis propósitos literarios sudamericanos.

AUDIENCIA: ¿Querría decirnos algo sobre el uso de la violencia en sus cuentos?

BORGES: Creo que el uso de la violencia puede ser atribuido al hecho de que mi abuelo murió en combate, y mi bisabuelo ganó una batalla con la carga de los Húsares, durante la batalla de Junín, en Perú, en 1856. Toda esa gente sintió siempre un anhelo por lo que hoy llamaríamos una historia épica. Claro que a mí todo eso me ha sido sabiamente negado, ya que yo jamás habría podido ser un buen soldado, y menos aún

con las dificultades de mi vista. Pero he heredado la tendencia de pensar de ese modo. Y luego, he tenido algunos amigos compadritos que peleaban a cuchillo. Y luego están también los gauchos, y todas esas cosas han perdurado en mí, aun cuando yo no he estado jamás en combate. Pero no creo que nada de todo esto sea demasiado importante; todo escritor es, al fin y al cabo, libre de elegir sus propios símbolos. Si yo he elegido, digamos, espejos, laberintos y cuchillos, bueno, ¿por qué no usarlos? ¿Por qué no debería permitírseme que los use?

AUDIENCIA: ¿Podría comentar su cuento «El sur», cómo fue que se le ocurrió escribirlo, cómo surgió?

BORGES: Había estado leyendo a Henry James. Me había impresionado mucho, como seguramente a todos ustedes, ese libro *The Turn of the Screw*,[138] que admite múltiples y diversas interpretaciones. Uno puede pensar que los espectros son en realidad los amigos que se hacen pasar por fantasmas y uno puede pensar que esos chicos son, o bien unos tontos, o bien víctimas, o acaso cómplices. Sea como sea, Henry James logró escribir de ese modo varios cuentos en un solo relato. Entonces pensé que yo también podría tratar de hacer algo así y pensé en intentar ese mismo truco de escribir tres cuentos en uno. Entonces escribí «El sur».

En «El sur» encontrarán tres cuentos. El primero es una suerte de parábola: un hombre que muere asesinado por aquello que ama. Esto es el caso inverso de eso que dijo Oscar Wilde: «Porque cada hombre mata a aquello que ama».[139] De modo que esa sería una primera versión. La segunda estaría dada por una lectura lineal. Y finalmente tendríamos la interpretación más interesante de todas, que no excluye a las anteriores: uno puede pensar que la segunda mitad del cuento es en realidad lo que ese hombre sueña al morir bajo el bisturí del cirujano el hospital. Porque en realidad ese hombre anhelaba una muerte épica. Deseaba morir entre el filo de las hojas con un cuchillo en su mano. En realidad estaba muriendo bajo el cuchillo del cirujano, y él soñó todo eso. Y yo realmente creo que este es, al menos desde el punto de vista técnico, un buen cuento, porque narra tres relatos al mismo tiempo, de una sola vez. Y no interfieren entre sí. Eso es lo que vuelve interesante a este cuento. Uno puede leerlo al comienzo como una parábola: un hombre siente el anhelo del sur, y cuando regresa al sur, el sur termina matándolo. Esa es la parábola. Luego, uno puede leerlo como un cuento realista, la historia de un hombre que va al sur y se ve obligado a pelear con un borracho asesino. Y luego el tercero, que es, creo, el mejor: que todo eso ha sido en realidad un sueño. De manera que el cuento no sería la verdadera muerte de un hombre, sino aquella que soñó mientras moría.

AUDIENCIA: ¿Es la poesía «una dulce venganza contra la vida»[140]?

BORGES: No lo creo. Para mí la poesía es una parte esencial de la vida. ¿Qué sentido tendría oponerlas? La poesía es quizá *la* parte esencial de la vida. Yo no pienso en la vida, o en la realidad, como algo que esté más allá o fuera de mí. Yo *soy* vida, yo estoy *dentro* de la vida. Y uno de los muchos hechos de la vida es el lenguaje, es decir las palabras y la poesía. ¿Por qué deberíamos enfrentar a unas con otras?

AUDIENCIA: Pero la *palabra* vida no es vida.

BORGES: Pero la vida es, supongo, la suma total, si es que tal suma es posible, de *todas* las cosas, y entonces, ¿por qué no también del lenguaje? No puedo pensar en la vida como algo que está fuera de mí, o como algo ajeno. Dado que estoy vivo, ¿qué otra cosa puedo hacer? Pero también estoy vivo cuando sueño, cuando duermo, cuando escribo, cuando leo. Uno está *siempre* viviendo. Y si pienso en mis experiencias pasadas, creo que Swinburne[141] es una parte tan real de mi experiencia como la vida que llevé en Ginebra en 1917. No tengo necesidad alguna de clasificar mis experiencias, ni de pensar en la vida como algo separado de mi persona. En el caso de Alonso Quijano, supongo que el hecho capital de su vida fue la lectura de *Amadís de Gaula*,[142] y eso lo llevó a convertirse en un Don Quijote muy real. No creo que la vida esté enfrentada con la literatura. Creo que el arte es parte de la vida, está incluido en la vida.

AUDIENCIA: ¿Qué autores contemporáneos le interesan?

BORGES: Los autores contemporáneos que me interesan son fundamentalmente autores muertos. Soy un hombre viejo. Quizá yo también haya muerto ya, al fin de cuentas, sólo que aún no me he dado cuenta.

AUDIENCIA: Quisiera reformular una pregunta que le hicieron antes acerca de la relación entre la personalidad de un autor y su obra. Encontré un comentario de Flaubert: «El hombre no es nada, la obra es todo». Pienso en el cuento «Tres versiones de Judas»[143] y la posibilidad de que al emprender cualquier tipo de obra significativa, la obra puede resultar opuesta al hombre que la concibe.

BORGES: Me veo impedido de responder por el hecho de que no recuerdo ese cuento. Lo escribí y luego lo he olvidado por completo. Pero si escribí tres versiones eso acaso sugiere que di tres ejemplos distintos de un mismo tema. La verdad es que no lo recuerdo. Pero supongo que *tiene* que haber un vínculo entre el escritor y su obra. De lo contrario la obra sería una mera combinación de palabras, un mero entretenimiento.

AUDIENCIA: ¿Podría usted comparar el Buenos Aires de hoy con el pasado?

BORGES: Hoy en día Buenos Aires, lamento decirles, casi no existe. Mi país se está desintegrando. Estas cosas me entristecen mucho. Cuando pienso en mi infancia mis recuerdos son muy felices. Pienso que la gente era más feliz entonces que ahora. Hoy en día no sé nada sobre Buenos Aires. No lo entiendo; solo puedo sentirme desconcertado y entristecido por todo lo que sucede en mi país. Aunque lo ame, ya que, después de todo, como decía Kipling «My country, right or wrong».[144] Sé que siento nostalgia de ese desorden, ya que ese desorden está tan ligado a mi propia vida. Y además pienso en mi país, no en términos políticos o económicos, sino en términos de unas pocas y buenas amistades, de unos pocos y buenos hábitos. El hábito de la amistad es sumamente importante para mí.

MIGUEL ENGUÍDANOS: Borges, como recordará, hace algunos años tuvimos una conversación en la que usted me dijo algo muy desconcertante. Me dijo «Voy a abandonar la literatura».

BORGES: ¿Yo dije eso?

ENGUÍDANOS: Sí, eso fue lo que me dijo.

BORGES: Bueno, eso me desconcierta *a mí*.

ENGUÍDANOS: Permítame recordarle las circunstancias. Estábamos en Oklahoma. Al parecer usted había decidido que iba a dedicarse a buscar petróleo o algo así.

BORGES: Ah, sí, claro. Ese es, sin duda, uno de mis hábitos. Es algo que hago continuamente.

ENGUÍDANOS: Y luego usted me dijo que iba a dedicar el resto de su vida al estudio de Spinoza y de las sagas escandinavas. Lo cierto es que desde entonces, además de estar tan productivo como siempre, ha escrito también algunos de sus poemas y cuentos más admirables. Ahora bien, la pregunta principal es esta: ¿Sería tan amable de contarnos qué es lo que Borges está haciendo ahora?

BORGES: Lamento informarles que sigo escribiendo cuentos y poemas. Y también pienso escribir un libro sobre Swedenborg, no sobre Spinoza. Aunque ambos nombres empiezan con «S»…

ENGUÍDANOS: Sí, pero ¿podría explicarme qué significa su nostalgia por esa llave, por esa puerta en Buenos Aires?

BORGES: Significa que soy, después de todo, argentino, un mero argentino, así que extraño a mi país, aunque me siento también muy feliz aquí en los Estados Unidos.

ENGUÍDANOS: No, no, discúlpeme, usted está evadiendo la pregunta. No hay segunda intención en lo que digo. ¿Tiene usted alguna declaración que hacer acerca de su estética actual, o su poética actual?

BORGES: No, lamento decir que no sigo ninguna estética. Solo puedo *escribir* cuentos y poemas. No tengo ninguna teoría. No creo que las teorías sirvan para nada, francamente.[145]

BARNSTONE: ¡Podría devastar media universidad con ese último comentario!

AUDIENCIA: ¿Cómo afecta su creatividad el hecho de tener que dictar sus poemas y cuentos?

BORGES: Creo que es una gran ventaja. Así no tengo que andar leyendo y revisando mis escritos. Ahora dicto y ya. Y no hace falta que me apresure. Es cierto que dictar versos es acaso más difícil que escribirlos. Pero ahora ya me he acostumbrado y me siento cómodo haciéndolo. Además tengo amigos que son muy amables y muy pacientes. Vienen a visitarme y puedo trabajar cuando quiera. De manera que no pienso que ser ciego o tener que dictar sea algo necesariamente malo.

BARNSTONE: ¿Podría decirnos algo acerca de la amistad? Usted habla con frecuencia acerca de ella.

BORGES: Creo que la amistad es, quizá, el hecho capital de la vida. La amistad, como me dijo una vez Adolfo Bioy Casares, tiene una ventaja sobre el amor: puede prescindir de demostraciones continuas. En cambio, en el amor, uno está siempre pendiente de ser querido o no, uno vive en un estado perpetuo de ansiedad, de zozobra, mientras que en la amistad uno puede pasar un año o más sin ver a un amigo y eso no importa. Un amigo puede ofenderlo a uno, puede haberlo evitado a uno. Pero si esa persona es un amigo, y uno lo considera amigo, no hay motivo alguno para preocuparse. La amistad, una vez que se establece, continúa funcionando sola.[146] En ese sentido, la amistad tiene algo de mágico, es como una suerte de encantamiento. Y creo que quizá la única virtud que está permitida a un país tan desdichado como el mío es la virtud de la amistad. Y creo que Barnstone seguramente sabe algo de eso, sabe que en la Argentina la amistad es algo muy importante para nosotros. De hecho, cuando el poeta Eduardo Mallea escribió un libro titulado *Historia de una pasión argentina*,[147] yo me dije: esa pasión debe

ser la amistad, ya que es la única pasión que realmente tenemos. Y entonces cuando lo leí y me di cuenta de que era una mera historia de amor, me sentí muy defraudado.

AUDIENCIA: Señor Borges, ¿cree usted que la poesía existe únicamente en los libros?

BORGES: No. Pienso que la poesía, como dije, ocurre todo el tiempo, pero nosotros no siempre la percibimos. La poesía crece, por supuesto, en la memoria. Mi memoria está poblada de versos. Pero hay también situaciones que son de por sí poéticas. ¿Por qué deberíamos hallar la poesía sólo en los libros? Después de todo, los libros no existen sino mientras están siendo leídos o recordados. ¿No es acaso un libro una cosa entre las cosas? ¿Por qué deberíamos tomarlo en serio? ¿Por qué deberíamos maravillarnos ante un texto encuadernado? No hay ninguna razón para ello. Creo que la poesía existe más allá de las palabras, ya que las palabras son meros símbolos arbitrarios. La poesía existe en la música de las palabras.

AUDIENCIA: Usted mencionó al pasar a *Don Quijote* y yo quisiera pedirle su opinión acerca de ese libro.

BORGES: *Don Quijote* es acaso uno de los mejores libros jamás escritos. No por el argumento —el argumento en sí es endeble, los capítulos no van a ninguna parte— sino por el protagonista: Alonso Quijano, quien soñó ser Don Quijote, es quizá uno de nuestros mejores amigos. Al menos lo es para mí. Haber creado un amigo para las numerosas generaciones futuras es una hazaña difícil de igualar. Y eso es lo que logró Cervantes.

8

El tiempo es el misterio esencial

Creo que el tiempo es el misterio esencial. Otras cosas son quizá misteriosas, pero no el espacio; el espacio no tiene importancia. Uno puede imaginar un universo sin espacio, por ejemplo, un universo hecho de música […] El problema del tiempo está relacionado con el problema del yo, ya que al fin de cuentas, ¿qué es el yo? El yo es el pasado, el presente, y también la expectativa del futuro, del tiempo por venir.

Universidad de Chicago, marzo de 1980

WILLIS BARNSTONE: Borges, aun estando ciego, usted siempre nota las características de las habitaciones y edificios en los que se encuentra. ¿Cómo hace para ver pese a las limitaciones de su vista, y cómo se siente hoy en este auditorio?

JORGE LUIS BORGES: Percibo la amistad. Percibo una sensación muy real de bienvenida. Me siento querido por la gente, siento todo eso. No percibo las circunstancias sino lo esencial, profundamente. No sé cómo es que lo hago, pero sé que mi percepción es correcta.

BARNSTONE: Usted siempre compara a la amistad con el amor. ¿Podría hacer una comparación entre la amistad y el amor?

BORGES: El amor es una cosa muy rara, llena de temores, llena de esperanza, y esas cosas llevan acaso a la felicidad. Pero en la amistad no hay temor ni esperanza, la amistad continúa de por sí. No exige además la frecuentación, no exige demostraciones de ninguna índole. Pero sabemos que si somos amigos de alguien, y ese alguien es nuestro amigo, quizá a largo plazo la amistad sea más importante que el amor. O quizá la verdadera función, el deber del amor, es convertirse en amistad. De lo contrario, nos quedamos a medio camino. Pero ambas cosas, el amor y la amistad, son muy gratas.

BARNSTONE: ¿Podría hablar de la relación entre la experiencia y la poesía?

BORGES: Creo que a un poeta (y a veces pienso que acaso yo lo sea) todas las cosas le son dadas para que las transforme en poesía. De manera que la desdicha no es realmente un castigo. La desdicha es un instrumento que nos es dado, de la misma forma en que un cuchillo es un instrumento. Todas nuestras experiencias son pasibles de ser convertidas en poesía,[148] y si fuéramos verdaderos poetas —y yo no lo soy,

solamente simulo serlo—, pero si fuera realmente un poeta, pensaría que cada momento de la vida es hermoso, aun cuando en el momento no lo parezca. Pero a la larga, la memoria transforma todas las cosas en belleza. Nuestro deber, nuestra tarea, es convertir a nuestras emociones, recuerdos, incluso nuestros recuerdos más desdichados, en poesía. Esa es nuestra tarea. Y la gran ventaja de ese deber es que jamás lograremos cumplirlo. Estaremos siempre al borde de alcanzarlo pero jamás lo lograremos del todo.

BARNSTONE: En su «Parábola del Palacio», en *El hacedor*…

BORGES: Ojalá pudiera recordarla.

BARNSTONE: La memoria ha sido hecha para el olvido.

BORGES: He olvidado ese texto por completo.

BARNSTONE: La parábola termina con los descendientes del poeta que continúan buscando a esa única palabra que contiene al universo entero. ¿Busca usted una única palabra, un estado mental, un sentimiento, una comprensión última? ¿Qué es lo que desea encontrar —si es que desea encontrar algo— antes de morir?

BORGES: Creo que la única manera de encontrar las palabras correctas es dejar de buscarlas. Yo creo que debemos vivir en el presente y luego, quizá esas palabras nos sean dadas, o quizá no. Debemos avanzar mediante el ensayo y el error. Debemos cometer nuestros propios errores, y luego, acaso, corregirlos. Y esa tarea puede llevarnos, bueno, toda la vida.

BARNSTONE: Usted no cree en un dios personal, pero a falta de otros símbolos o analogías usted utiliza con frecuencia la palabra «Dios» en sus poemas. ¿Cree usted en algo o busca usted algo que esté más allá de la causalidad, en algo trascendente?

BORGES: Sí, por supuesto. Creo en el misterio del mundo. Cuando la gente utiliza la palabra «Dios», pienso en lo que decía George Bernard Shaw. Dijo, si recuerdo bien, «God is in the making», «Dios está haciéndose». Y está haciéndose porque nosotros somos los hacedores. Estamos engendrando a Dios. Estamos creándolo cada vez que alcanzamos la belleza. Con respecto a premios y castigos divinos, esas son meras amenazas y sobornos, cosas que no he comprendido jamás. Yo no creo en un dios personal. Pero ¿por qué un dios personal debería ser más importante que un dios que es —y me parece que hoy estoy de un ánimo un tanto panteísta— todos nosotros? Todos somos, en cierto sentido, Dios. Creo ser también un hombre ético, o al menos he hecho lo mejor que pude para ser un hombre ético. Creo haber obrado correctamente y creo

que eso debería bastar. Pero no he llegado a creer en un dios personal. He intentado creer en un dios personal, pero no lo he logrado. Y sin embargo mis antepasados eran predicadores metodistas. Mi abuela se sabía la Biblia de memoria; cada capítulo y cada versículo. Pero también sabía las obras de Dickens de memoria, lo cual es igual de bueno.

BARNSTONE: Ha adivinado mi próxima pregunta. ¿Qué quisiera decirnos acerca de Dickens?

BORGES: Cuando uno piensa en Dickens, uno piensa en realidad en una multitud. Digo «Dickens» pero en realidad pienso en Mr. Pickwick, en Jack Dawkins, en Nicholas Nickleby, en Martin Chuzzlewit, y el asesino en *Martin Chuzzlewit*. Pienso en Dickens y estoy pensando en una multitud de personas. En lo que respecta a Dickens, creo que él mismo no llega a ser tan interesante como sus sueños. Y esto es, claro está, un elogio hacia Dickens. De igual forma, al decir «Shakespeare», no estoy pensando en el hombre William Shakespeare. Estoy pensando en las *weird sisters*, en Hamlet y en el misterioso autor de los sonetos. De manera que en el caso de Dickens pienso en muchas personas. Y esas muchas personas, que eran meros sueños de Dickens, me han dado mucha felicidad. Continúo leyéndolas y releyéndolas.

BARNSTONE: Regresando a la pregunta acerca de un Dios personal, ¿es usted un gnóstico?

BORGES: Soy agnóstico.

BARNSTONE: No, pregunté si usted es «gnóstico», no «agnóstico».

BORGES: Ah, sí, tal vez lo sea. ¿Por qué no ser gnósticos hoy y agnósticos mañana? En realidad, es todo lo mismo.

BARNSTONE: ¿Y los fundamentos de su ética?

BORGES: Creo que en cada momento de nuestras vidas estamos eligiendo. Debemos obrar de un modo o de otro. Como decía el Dr. Johnson, somos continuamente moralistas, no astrónomos o botanistas.[149]

BARNSTONE: ¿Cómo fue que, entre todas las personas del mundo, usted terminó siendo Borges? ¿No le causa a usted asombro que esta existencia lo haya elegido? ¿Cómo explica usted la existencia de una conciencia individual?

BORGES: Me siento sorprendido y avergonzado de ser Borges. He tratado de ser otra persona pero hasta ahora no lo he logrado. No me agrada en absoluto ser Borges. Quisiera ser cualquiera de ustedes.

BARNSTONE: Acerca de sus escritos, quería preguntarle si el hecho de dictar sus poemas, en lugar de escribirlos, los ha modificado de alguna manera.

BORGES: Creo que la necesidad de dictarlos los ha mejorado, porque ahora son poemas más breves.

BARNSTONE: Y la gente a quienes les ha dictado estos poemas: su madre, su amiga Anneliese von der Lippen, María Kodama, que está hoy aquí…

BORGES: ¿Si han puesto reparos? Sí, muchas veces. Pero yo soy muy obstinado. No hago caso.

BARNSTONE: Y esas objeciones y reparos, ¿han afectado de alguna forma la redacción de los poemas?

BORGES: Sí. Se trata de una colaboración continua. Recuerdo que escribí un cuento llamado «La intrusa». Dos malevos, dos hermanos, matan a una mujer porque se celaban entre sí. La única manera que tenían de librarse de ella era acuchillándola. Llegué a la última oración. Mi madre estaba siguiendo el dictado, con evidente fastidio, porque estaba harta de mis cuentos de malevos y cuchillos. Y entonces llegué al momento en que el hermano mayor le dice al menor que ha acuchillado a la mujer. O la había estrangulado, ya no recuerdo, pero da igual, podemos dejar de lado esos detalles escabrosos. El hermano mayor la había matado y tenía que decir algo y yo necesitaba encontrar las palabras exactas. Le dije a mi madre: «¿Qué es lo que va a decir ahora?». Mi madre me dijo: «Dejame pensar». Esto fue de mañana. Y luego, con una voz del todo distinta, agregó: «Ya sé lo que le dijo». «Bueno, escribilo entonces», le dije yo. Lo escribió y le pedí que me lo leyera. Lo hizo y las palabras eran: «A trabajar, hermano, esta mañana la maté». Ella me dio esas palabras. Y el cuento termina ahí, escribí solamente una o dos frases más. Y después mi madre dijo: «Espero que este sea el último cuento de guarangos que escribís». Porque ella estaba harta de esos cuentos míos, no le gustaban. Pero me dio esas palabras, y por un instante ella se convirtió, de algún modo, en uno de los personajes del cuento, y creyó en el cuento, porque dijo «Ya sé lo que dijo», como si el hecho hubiera realmente ocurrido. Me dio la clave para ese cuento llamado «La intrusa», quizá el mejor cuento —acaso el único— que yo he escrito.

BARNSTONE: Cuando usted era joven, pasó un tiempo al norte de su país, entre gauchos. ¿Podría describir sus experiencias, y contarnos qué efecto tuvieron en usted y en sus obras?

BORGES: En 1934 viajé a la frontera entre Brasil y Uruguay. Y allí me encontré con el pasado de la Argentina. Me encontré con la llanura, con los gauchos, esas cosas que ya no se ven en mi país. Esas cosas estaban ahí aguardándome, o —al menos— acaso esperándome. Pasé unos diez días allí. Me aburrí bastante, pero vi cómo mataban a un hombre. Nunca había presenciado algo así. Era un viejo arriero uruguayo. Lo mató un negro, con un revólver. Le disparó dos tiros, y lo mató. Y yo pensé, «pobre hombre». Y después lo olvidé. Pero luego, durante los muchos años transcurridos desde esa visita de diez días a Santa Anna do Livramento, en el límite entre Brasil y Uruguay, ese pueblo regresó a mí, y me parece estar siempre recordándolo. Es algo realmente curioso… Yo he viajado por casi todo el mundo. He visto grandes ciudades. He visitado la que es, quizá, la capital del mundo, Nueva York, y he estado también en Londres y en Roma y París. Y sin embargo, no sé por qué, mi memoria continúa regresando una y otra vez a ese pequeño pueblo pobre y desvencijado de la frontera entre Uruguay y Brasil, y cuando escribo, ese recuerdo me sirve, al parecer, de inspiración. Pero en el momento en que ocurrió, nada de eso me pareció especialmente interesante. Todo ocurrió luego en la memoria.

BARNSTONE: Cuando usted leía libros durante su infancia, o durante su juventud…

BORGES: Yo siempre he leído.

BARNSTONE: ¿Cuáles fueron los primeros libros que leyó?

BORGES: Creo que el primer libro que leí fueron los *Cuentos de Hadas* de los Hermanos Grimm. El mejor libro que ha producido Alemania, como decía Chesterton. Y luego leí *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*. He seguido leyendo esos libros desde 1906 o 1905. Leí quizá la mejor ciencia ficción del mundo, esas espléndidas pesadillas que urdió H. G. Wells. Leí *La máquina del tiempo*, *El primer hombre en la luna*, *La isla del Dr. Moreau*, *El alimento de los dioses*, *La guerra de los mundos*. Y luego descubrí también ese libro infinito, infinito en muchos sentidos porque es un libro que tiene que ser necesariamente largo, tiene que estar a la altura de su título. Leí por primera vez *Las mil y una noches* en una versión inglesa de la traducción francesa de Galland. Luego conseguí la traducción de Edward William Lane y la del Capitán Burton y la de Littman en alemán. Y hace dos años leí una excelente traducción publicada en México por Aguilar, del escritor judeo-andaluz Rafael Cansinos Assens; una excelente traducción, quizá la mejor de todas.

Encontré luego una novela, y al principio me costaba seguirla porque el lenguaje era muy diferente. Pero había algo que me atraía y seguí leyendo. Ese libro es por supuesto el *Quijote* de Cervantes. Lo leí esa primera vez y desde entonces he seguido leyéndolo. También he seguido leyendo a Wells. Y esos dos libros de Lewis Carroll. Esas fueron mis primeras lecturas. Y luego logré adentrarme en dos libros a los que casi no he regresado porque sigo leyendo otros del mismo autor. Me refiero a *Just so stories* y los dos «libros de la selva» de Rudyard Kipling. Me gusta mucho Kipling. Otro libro que leí en ese momento es un libro que es, creo, más o menos desconocido, y que debería ser más conocido. Y ese libro es en realidad dos libros, *Roughing It* y *The First Days in California*, de Mark Twain. Y luego continué con *Huckleberry Finn*. Y luego los cuentos de Poe, y al mismo tiempo, Julio Verne.

BARNSTONE: En sus textos usted afirma que no es valiente como sus ancestros, que usted es físicamente cobarde.

BORGES: Es que lo soy. ¡Mi dentista puede atestiguarlo!.

BARNSTONE: ¿Y su oculista?

BORGES: Mi oculista y mi cirujano también. Lo sabe todo el mundo. No es ningún secreto.

BARNSTONE: Y, sin embargo, en su vida pública usted se expresa siempre contra la corriente.

BORGES: ¡Por supuesto!

BARNSTONE: Y jamás ha emitido una opinión buscando un beneficio propio. Todo lo contrario. Usted me contó que una vez lo asaltaron en la calle, y cuando el ladrón le dijo «¡La bolsa o la vida!», usted respondió: «¡La vida!», y el ladrón se asustó tanto que se fue corriendo.

BORGES: Yo quería que me matara, pero él no quiso.

BARNSTONE: Pero Borges, entonces, ¿usted es un hombre cobarde o valiente?

BORGES: Creo que soy físicamente cobarde, pero no intelectualmente. Yo no me he sometido jamás al poder ni a las masas. Creo que soy un hombre valiente en el sentido más profundo de la palabra, es decir, no en un sentido marcial, aun cuando mis antepasados hayan sido todos militares. Yo solo puedo pensarme a mí mismo como un

hombre de letras, no como un soldado o un marinero o un hombre de negocios, o —¡aun peor!— un político.[150]

BARNSTONE: En su viaje a Japón usted quedó muy impresionado por esos monjes tan civilizados que practicaban la meditación de manera formal.

BORGES: Durante la meditación, una de las consignas era la siguiente: cada monje debe pensar que él es el Buda. Y acaso esto sea así… O bien, se le dice que debe pensar en la nada, y eso también ayuda. Todo esto me lo explicaron en un monasterio budista. Durante ese viaje a Japón yo me sentía inmerso en una sensación constante de asombro. Cada día representaba para mí un nuevo don. Acaso la salvación quizá nos llegue, al fin y al cabo, de Oriente, especialmente de Japón, ya que Japón tiene dos culturas —nuestra cultura occidental y su propia cultura—, y allí está también la sombra tutelar, luminosa, de la cultura china. Es una nación sumamente querible. No pasé más de treinta días allí, pero sé que mis recuerdos de esos días me acompañarán siempre.

BARNSTONE: ¿Cómo se sentía estando en un país en el que cada día era importante para usted?

BORGES: Me sentí muy, muy, muy agradecido. Y así es también como me siento de visita aquí en Norteamérica. La gente es muy amable y muy indulgente conmigo. Ustedes, aquí, hoy mismo, me están tomando en serio. Y dado que yo nunca me tomo en serio, les estoy sumamente agradecido, aunque creo que se equivocan.

BARNSTONE: ¿Qué ve cuando mira dentro suyo?

BORGES: Trato de no hacerlo. O, como dijo un taxista de Chicago hace diez minutos, detesto la memoria. El taxista, que fue también un soldado, dijo esas palabras que podrían ser de Séneca.

BARNSTONE: ¿Qué siente hoy, Borges, cuando han pasado ya sesenta años, por esos amigos de su juventud en Ginebra, Simón Jichlinski y Maurice Abramowicz? ¿Ha seguido en contacto con ellos?

BORGES: Sí. Nos reencontramos hace unos años, y había transcurrido medio siglo, pero eso no tuvo la menor importancia. Nos encontramos, hablamos y seguimos hablando —sin detenernos en el hecho de que había pasado medio siglo— de las mismas cosas, los simbolistas franceses. Fue una muy linda experiencia. Nadie dijo una sola palabra sobre el tiempo que había transcurrido. Seguimos hablando de literatura, del latín, del idioma alemán, del idish.

BARNSTONE: ¿Qué libros quiere escribir ahora, Borges?

BORGES: Quiero escribir un cuento llamado «El premio». Me fue dado por un sueño hace unos diez días. Sigo dándole vueltas en mi mente. Sé que voy a escribirlo. Quiero escribir también un libro sobre Swedenborg, y quizá algunos cuentos, y una cantidad considerable de poemas. Estoy pensándolos. Además estamos traduciendo a Angelus Silesius con María Kodama. Estamos terminando el primer borrador. Y luego pasaremos a mejores cosas.

BARNSTONE: ¿Qué opina usted sobre el cuerpo humano, que lo hace dormir, que lo despierta, que le permite respirar, morir, y en el que su mente está siempre hospedada?

BORGES: Pienso que es una máquina muy torpe. Milton se maravilló ya ante el hecho de que la vista resida en los que él llamaba esos dos tiernos orbes, los ojos.[151] ¿Por qué no ver con todo el cuerpo? Entonces ya seríamos ciegos. El cuerpo es algo muy torpe, pero nos da también placeres y a veces, lamento decirlo, nos da el infierno, nos da dolor. El dolor físico puede llegar a ser realmente intolerable. Creo que la mejor solución es la que nos ofrecen los gnósticos: la idea de un dios bastante torpe, de un dios que no hace demasiado bien las cosas. Es la misma idea que aparece en un cuento de Wells que se llama «The Undying Fire», la idea de un dios que hace lo mejor que puede con un material tosco y un tanto rebelde. Y, para regresar a Bernard Shaw, Dios está haciéndose, y nosotros somos parte de esa creación. Todos debemos ser parte de Dios.

BARNSTONE: ¿Qué podría decirnos acerca de los poemas de Emily Dickinson? ¿Qué piensa de Emily Dickinson en comparación a otros poetas norteamericanos?

BORGES: Emily Dickinson es la escritora más apasionada que ha existido. En este momento solo recuerdo estas líneas un tanto trilladas, aunque, claro, no se trata de líneas trilladas, sino eternas: «Parting is all we know of Heaven / and all we need of Hell». El segundo verso es perfecto. La palabra «need» es la palabra perfecta para ese contexto.[152] Emily Dickinson pasó su vida escribiendo, luego, olvidando lo que había escrito, dejando borradores, y ahora es famosa, aunque esto último, claro, no es lo importante. Pienso en ella como si la hubiera conocido personalmente. Siento un respeto personal, un afecto personal por Emily Dickinson.

BARNSTONE: ¿Y cuál piensa usted que es su posición entre los demás poetas norteamericanos?

BORGES: Creo que no hay que usar palabras como «la mejor» o «la primera», ya que esas palabras no generan la menor convicción y solo sirven para propiciar discusiones. La belleza no es algo infrecuente. Estamos continuamente sintiéndola. Por ejemplo, yo no sé nada acerca de la poesía húngara, pero estoy seguro de que en la poesía húngara encontraré sin duda un Shakespeare, un Dante, un Fray Luis de León, porque la belleza es algo frecuente. Toda la gente está creando belleza continuamente. Una vez escribí un poema sobre la biblioteca de Alejandría,[153] y lo dediqué a Omar, quien ordenó incendiarla. E hice que Omar pensara lo siguiente: «He aquí la memoria del mundo. Aquí están todos los poemas, todos los sueños, todas las ficciones de la humanidad. Bueno, voy a quemar esta biblioteca, los libros quedarán reducidos a ceniza, porque sé que a su debido tiempo otros hombres reescribirán los mismos libros y nada se habrá perdido».

BARNSTONE: Háblenos por favor acerca del tiempo.

BORGES: Creo que el tiempo es el misterio esencial. Otras cosas son quizá misteriosas, pero no el espacio; el espacio no tiene importancia. Uno puede imaginar un universo sin espacio, por ejemplo, un universo hecho de música, ya que tenemos la capacidad de oír. Pero en lo que respecta al tiempo, bueno, el tiempo es algo que resulta, incluso, difícil de definir. Recuerdo lo que dijo San Agustín: «¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, sé lo que es. Si me preguntan, soy ignorante, no puedo decirlo».[154] Pienso que el problema del tiempo es *el* problema. El problema del tiempo está relacionado con el problema del yo, ya que al fin de cuentas, ¿qué es el yo? El yo es el pasado, el presente, y también la expectativa del futuro, del tiempo por venir. De manera que esos dos enigmas, esos dos misterios —la identidad y el tiempo—, representan la preocupación esencial de la filosofía, y afortunadamente para nosotros, jamás serán resueltos, de manera que podremos seguir contemplando eternamente estas cuestiones. Podremos seguir formulando conjeturas, y darles a esas conjeturas el nombre de «filosofía», que en realidad no es otra cosa que una serie de conjeturas. Seguiremos elaborando teorías, que nos divertirán mucho, para luego deshacerlas y crear otras nuevas.

BARNSTONE: Usted tiene realmente una memoria muy particular.

BORGES: Sí, mi memoria es, al fin de cuentas, una memoria bastante peculiar, ya que suelo olvidar mi pasado personal. Tiendo a olvidar las circunstancias y abundo luego —mis amigos saben esto demasiado bien— en citas. Pero mi mente se enriquece de este modo. Puedo recitar de memoria tantos versos en castellano, en inglés, en inglés antiguo, en latín, en francés, en alemán, algunas líneas en escandinavo antiguo, también, en italiano, por supuesto, ya que he leído y releído la *Divina Comedia* media

docena de veces. Mi memoria está llena de versos, pero no llena de fechas o nombres de lugares, ya que tiendo a olvidar esos detalles. Yo enseguida olvido el orden cronológico en que me ocurren las cosas. Pero por alguna razón las palabras se aferran a mí, o yo me aferro a ellas.

AUDIENCIA: Hay un libro que usted publicó en 1925, *Inquisiciones*… leí que usted intentó comprar todas las copias y quemarlas. ¿Podría explicar eso?

BORGES: Lamento decir que es cierto. Es que era un libro bastante malo. En ese libro intenté ser a la vez Leopoldo Lugones, Don Francisco de Quevedo, y Sir Thomas Browne, y por supuesto, fracasé. Ese libro, espero, será olvidado.[155]

BARNSTONE: ¿Y qué hay de su primer libro de poemas?

BORGES: Mi primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, se publicó en 1923. En realidad era mi cuarto libro: destruí tres libros antes de ese. Entonces le pedí a mi padre, que era un hombre muy culto, que me lo corrigiera, y él me dijo que no, que yo debía cometer y enmendar mis propios errores. Y cuando mi padre murió encontré un ejemplar del libro. Estaba lleno de correcciones y enmiendas, había poemas enteros tachados, y luego usé esa edición corregida por mi padre para eso que llaman mis «obras completas», las *Obras completas* de Borges. Le debo eso a mi padre. Nunca me mostró ese ejemplar, nunca dijo una palabra sobre sus correcciones, pero sé cómo debió sentirse ya que encontré ese ejemplar, ese ejemplar corregido, y mejorado, por mi padre.

BARNSTONE: ¿Es cierto que puso ejemplares de ese libro en los bolsillos de los sobretodos de los críticos en lugares públicos y que luego, al cambiar de opinión, intentó que las librerías se los devolvieran?

BORGES: Sí, esa historia es verdadera. Es tan absurda que es cierta. Realmente ocurrió.

AUDIENCIA: Usted afirma que la literatura lo ha inspirado al escribir su propia literatura.

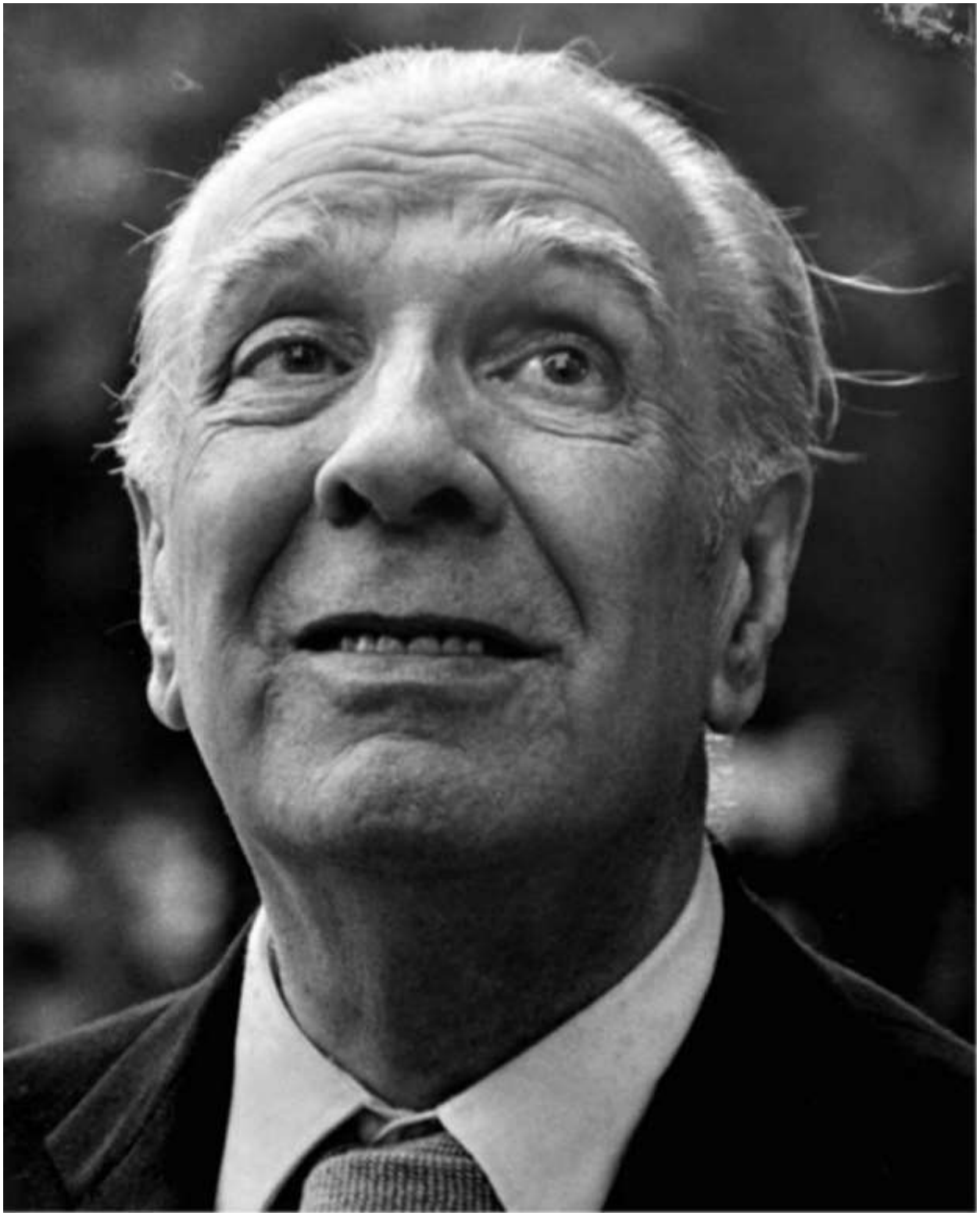
BORGES: Mi propia literatura, no; lo correcto es afirmar que ha inspirado a la literatura de otros. Pero creo que leer libros siempre sirve de inspiración. La lectura de un libro es una experiencia, como la experiencia, digamos, de mirar una mujer, enamorarse o caminar por la calle. La lectura es una experiencia real, una experiencia muy vívida.

AUDIENCIA: Mi pregunta es si hay otras artes que lo inspiren, porque siento curiosidad por conocer el origen de *Para las seis cuerdas*.[156]

BORGES: Bueno, a mí me desagrada el tango y me gustan las milongas, de manera que escribí letras de milongas, y he intentado evitar el color local ya que el color local es siempre falso, y he intentado evitar también el lunfardo ya que éste es cambiante, varía con el tiempo. Me he ceñido a las palabras elementales del castellano. Creo que *Para las seis cuerdas* es un libro bastante bueno. Ahora bien, en lo que respecta a la música, puedo contarles la siguiente anécdota: mientras trabajábamos con Adolfo Bioy Casares, la mujer de Bioy, Silvina Ocampo, ponía discos en el fonógrafo. Al cabo de un tiempo nos dimos cuenta de que había algunos discos que nos perjudicaban. Y en cambio había otros que nos ayudaban a trabajar. Y fuimos averiguando que los discos que nos molestaban eran de Debussy o de Wagner, y los que favorecían nuestro trabajo eran discos de Brahms. De manera que nos quedamos con Brahms.

AUDIENCIA: ¿Qué piensa usted de la Argentina y del pueblo argentino? ¿Siente usted que entiende por qué la Argentina es hoy como es?

BORGES: Creo que la República Argentina es tan misteriosa como el universo. No logro comprenderla.



9

Siempre imaginé al Paraíso bajo la forma de una Biblioteca

Siempre supe que mi destino sería leer, soñar… bueno, quizá también escribir, aunque esto último no es lo esencial. Y siempre imaginé al paraíso bajo la forma de una biblioteca, no de un jardín […] Nosotros mismos somos creaciones de Edgar Allan Poe, ese espléndido soñador, ese triste y trágico soñador.

PEN Club de Nueva York, marzo de 1980

ALASTAIR REID: Usted dijo una vez en Londres —yo estaba sentado al lado suyo en esa ocasión, en 1970— que todas las grandes literaturas se convierten, eventualmente, en literatura infantil, y que usted esperaba que en el largo plazo su obra termine siendo leída por chicos. ¿Quisiera usted ampliar esa idea?

JORGE LUIS BORGES: Sí, creo que esa afirmación es correcta, aunque sea yo quien la haya dicho. Por ejemplo, las obras de Edgar Allan Poe son ahora leídas por chicos. Yo mismo las leí cuando era chico. *Las mil y una noches* también son leídas por chicos. Pero quizá todo esto es para mejor, ya que, después de todo, los chicos leen de la forma en que todos deberíamos leer: simplemente disfrutan lo que leen. Y esa es la única clase de lectura que yo concibo. Debemos pensar en la lectura como una forma de la felicidad, como una forma de alegría, y creo que la lectura obligatoria es un error. Lo mismo daría hablar de amor obligatorio o felicidad obligatoria. Uno debe leer por el placer del libro. Yo fui profesor de literatura inglesa durante unos veinte años y siempre les dije a mis alumnos: si un libro les aburre, déjenlo. Ese libro no ha sido escrito para ustedes. Pero si lo leen y el libro les apasiona, entonces sigan leyendo. La lectura obligatoria es una superstición.

JOHN COLEMAN: Borges, siempre he tenido la impresión de que usted está de acuerdo con la descripción que Henry James hizo de la novela rusa. La llamó «un monstruo flojo y desgarbado». Me pregunto si usted está de acuerdo con esas descripciones genéricas, *grosso modo*, acerca de la novela rusa, y de la novela en general como género.

BORGES: He leído muy pocas novelas en mi vida, pero no me gusta decir nada en contra de la novela como género porque de lo contrario estaría pecando contra Conrad

y Stevenson, por supuesto, y Dostoievski, y contra la segunda parte del *Quijote*. De manera que quizá fue un error de mi parte decir todas esas cosas contra la novela.

COLEMAN: Me han dicho que cuando uno de sus primeros libros, *Ficciones*, llegó aquí a Nueva York, fue rechazado por los editores porque el lector al que encargaron que lo evaluara dijo «Estos cuentos de Borges están muy bien, pero ¿por qué mejor no esperamos a que escriba una gran novela?».

BORGES: No soy un lector de novelas de modo que difícilmente podría escribir una, ya que todas las novelas, hasta las mejores, incluyen siempre ripios, mientras que un cuento puede ser siempre esencial. Por ejemplo, los últimos cuentos que escribió Rudyard Kipling o los últimos cuentos de Henry James o de Conrad son esenciales. ¿Y por qué no los cuentos de *Las mil y una noches*? Esos cuentos no tienen ripios. En tanto que las novelas me parecen, para un escritor al menos, una forma del cansancio.

COLEMAN: Pensamos en preguntarle, Borges, sobre varias cosas que no entendemos en sus obras.

BORGES: Me pregunto si yo las entiendo. Apostaría a que no.

REID: John y yo decidimos que le vamos a preguntar sobre dos o tres palabras que vibran en su obra, y la palabra…

BORGES: Sí, ya sé, la palabra *laberinto*, gracias.

REID: No, no, no.

BORGES: Gracias, me gusta esa palabra.

REID: Es algo un poco más misterioso que el laberinto. Es la palabra *asombro* que usted usa, y la expresión *horror sagrado*. Son palabras que me parecen absolutamente fundamentales en su obra. ¿Podría decirnos qué quiere decir usted con la palabra *asombro*?

BORGES: Por *asombro* supongo que quiero decir lo que yo estoy sintiendo todo el tiempo. Me siento continuamente atónito ante las cosas, desconcertado. Eso es lo que quiero decir. En cuanto a la otra expresión, *horror sagrado*, bueno, pueden encontrarla en uno de los mejores poemas en lengua inglesa:

Weave a circle around him thrice

And close your eyes with holy dread,

For he on honey-dew hath fed

And drunk the milk of Paradise.[157]

Qué buen verso es ese último: «And drunk the milk of Paradise». Uno lee eso y piensa en la leche como algo terrible, algo atroz, algo siniestro. «Weave a circle around him thrice / And close your eyes with holy dread». Eso sería el horror sagrado.

COLEMAN: En otras palabras, ¿es *horror sagrado* una traducción directa del «holy dread» de Coleridge?

BORGES: Yo creo que «holy dread» es probablemente una traducción de algo latino, de algo que sintieron los romanos. Recuerdo haber leído en algún lado, creo que en *Mario el epicúreo*,[158] que había ciertos lugares que los romanos consideraban sagrados, y acerca de esos lugares los romanos decían *numen inest*, «hay un dios aquí»,[159] «hay aquí algo divino». De manera que ese debía ser un *horror sagrado*. U *horror divino*, que es la misma cosa, y es algo que también escribió Góngora.

REID: Pero *asombro* es un sentimiento que usted con frecuencia atribuye a objetos inocuos y hogareños.

BORGES: Quizá la virtud de esa palabra reside en el hecho de que al decir *asombro* eso lo lleva a uno a pensar en la palabra «*sombra*» de la misma forma en que en inglés, al decir *amazement* uno piensa en la palabra *maze*.[160]

COLEMAN: Borges, quisiera preguntarle por una palabra que figura en uno de sus cuentos autobiográficos, «El sur». Cuando usted habla de la discordia entre las ramas maternas y paternas de su genealogía, entre el militar valiente y el hombre de letras, de Juan Dahlmann, que puede —o no— ser usted, y usted habla de…

BORGES: Bueno, creo que sí, ¿eh? ¡Soy yo! Pero es estrictamente confidencial. Soy yo. ¡Pero no se lo digan a nadie, eh!

COLEMAN: ¿Podría entonces hablarnos de esa discordia y esa curiosa sensación que usted tiene de ser un hombre fragmentado por sus dos linajes?

BORGES: Esa es quizá la forma en que yo pensaba antes. Ahora ya no lo siento como una discordia. Son como vetas. Pienso en mis antepasados ingleses, en mis antepasados portugueses, en mis antepasados españoles, en mis antepasados judíos y creo que se

llevan bien, están en buenos términos. Aunque, por supuesto, representan para mí cosas muy diferentes. Ya que cuando pienso en mi linaje argentino y uruguayo, pienso en una profusión de militares, y luego cuando pienso en mi linaje inglés pienso en pastores metodistas, en doctores en filosofía, y pienso fundamentalmente en libros. Pero en el caso de mi rama materna, pienso en espadas, en batallas, no en libros. Pero luego de vivir ochenta años, esta discordia se ha suavizado. Ya no pienso en ella como una discordia, sino como una forma de diversidad. Es muy probable que yo me haya enriquecido con estas vetas tan distintas.

COLEMAN: De manera que finalmente usted no siente una discordia.

BORGES: No, me siento agradecido.

COLEMAN: Me pregunto si puedo importunarlo una vez más. En la palabra *sueño*, que es una palabra imposible de traducir al inglés, ya que en inglés significa tanto *sleep*, «dormir», como *a dream*, «un sueño»…

BORGES: No, en inglés no. Usted quiere decir que la palabra «sueño» significa esas dos cosas en castellano.

COLEMAN: Sí, perdón, gracias.

BORGES: En inglés tenemos esas dos palabras, *dream* y *sleep*. En castellano tenemos solamente *sueño*. Tenemos que contentarnos con eso.

COLEMAN: ¿Podría decirnos qué significa la palabra *sueño* en su obra?

BORGES: Supongo que depende del contexto. Puede referirse a *un sueño* o bien al *sueño*, el estado de uno al dormir. No lo sé, es una cuestión gramatical.

REID: ¿Está usted siempre seguro de cuál de los dos significados quiere transmitir cuando usa la palabra *sueño*?

BORGES: Bueno, supongo que prefiero la ambigüedad, como todos los poetas. En este caso, esta carencia particular del castellano resulta beneficiosa.

REID: Tengo una pregunta que es fundamental para…

BORGES: ¿Una sola?

REID: Bueno, por ahora. Una por vez.

BORGES: Sí, una por vez. ¡La noche es joven!

REID: Y comienza por…

BORGES: ¡La noche es siempre joven!

REID: Una vez más, comienza con una frase que usted dijo, realmente crucial: «No escribo ficciones. Invento hechos».

BORGES: Creo que esa frase es un invento suyo que usted me está obsequiando, y se lo agradezco.

REID: ¿Podemos suponer por un momento que usted realmente la dijo?

BORGES: Sería bueno haberla dicho.

REID: Sí, creo que es muy probable que usted la haya dicho.

BORGES: ¿Quién sabe? Quizá sea culpable de esa frase.

REID: ¿Culpable?

BORGES: Bueno, no culpable, pero me pregunto si puedo estar a la altura de esa frase.

REID: ¿Cuál sería la diferencia? «No escribo ficciones. Invento hechos».

BORGES: Creo que no hay diferencia entre hechos y ficciones.

REID: Bueno, ese es un punto de vista bastante extremo para expresar aquí esta noche

BORGES: Bueno, el solipsismo, o el pasado… ¿Qué es el pasado, si no mera memoria? ¿Qué es el pasado, si no recuerdos que se han convertido en mitos?

REID: Pero al mismo tiempo usted ha desdibujado sus ficciones simulando que éstas son, en realidad, hechos. Aquellas personas que intentan rastrear las referencias de sus cuentos saben esto demasiado bien: dos afirmaciones suyas resultan verdaderas mientras que la tercera resulta ser una referencia inhallable. ¿Usted hace esto deliberadamente? Usted está jugando…

BORGES: Sí, hacía eso deliberadamente cuando era joven. Pero ahora ya soy demasiado viejo para seguir jugando esos juegos. Ahora prefiero contar historias simples y directas. Ya no me atraen los trucos literarios. Todo eso le ocurrió hace mucho tiempo, a otra persona, a aquella otra persona que escribió «Pierre Menard» y lo llamó *Don Quijote*.

REID: Me parece que dejar ese hábito le ha resultado más difícil de lo que usted afirma. Creo que usted continúa jugando deliberadamente con ambigüedades entre la realidad y la ficción. Quiero decir, ¿podemos acaso decir con seguridad en qué consiste la diferencia entre ambas?

BORGES: No podemos afirmar nada con seguridad. ¿Por qué deberíamos estar seguros sobre estas cuestiones en particular? Vivimos en un universo tan misterioso. Todo es un enigma.

REID: Tal vez ya es suficientemente misterioso como para que encima haya gente que intente deliberadamente hacerlo más misterioso de lo que ya es.

BORGES: Claro que no creo en el libre albedrío. Debo jugar ese juego. Jugar a ese juego, y a otros es mi destino. Pienso en mi destino como un destino literario. Desde chico supe que ese sería mi destino. Cuando leía biografías de Coleridge y de Quincey, y de Milton también, todos ellos sabían que su destino sería literario. Y yo lo supe también desde el principio. Siempre supe que mi destino sería leer, soñar… bueno, quizá también escribir, aunque esto último no es lo esencial. Y siempre imaginé al paraíso bajo la forma de una biblioteca, no de un jardín (esa línea está en uno de mis poemas[161]). Eso significa que he pasado mi vida soñando.

REID: Se refiere a ese verso del «Poema de los dones».

BORGES: Sí, ese mismo.

REID: ¿Usted se imagina al paraíso como una biblioteca?

BORGES: Sí, pero cuando llegué a la biblioteca ya estaba ciego.

REID: Esa es la ironía del poema.

BORGES: No es la ironía del poema; es la ironía de Dios.

COLEMAN: ¿Podría preguntarle por los géneros literarios? Usted ha escrito en muchos géneros. Usted es un «all-round literary man», un hombre literario completo.

BORGES: «All-round literary man», eso es de Stevenson.[162]

COLEMAN: Y yo me preguntaba…

BORGES: Me encanta Stevenson. Continúe.

COLEMAN: ¿Podría decirnos por qué le gusta tanto la obra de Robert Louis Stevenson?

BORGES: No pienso que Stevenson deba ser explicado. Si uno no siente a Stevenson, no hay mucho que pueda hacerse. Recuerdo un verso de Angelus Silesius. Estamos traduciendo su obra con María Kodama. Angelus Silesius, el místico alemán del siglo XVII, escribió: «Die Rose ist ohne warum: sie blühet, weil sie blühet», «La rosa es sin por qué, florece porque florece». Creo que el caso de Stevenson es análogo, ¿qué necesidad hay de explicar a Stevenson? Me basta recordar algunos versos suyos:

Under the wide and starry sky

Dig the grave and let me lie.

Glad did I live and gladly die.

And I laid me down with a will.[163]

Bueno, eso debería bastar. Si eso no resulta suficiente para entender a Stevenson, entonces nada bastará. Uno de sus mejores libros es más o menos desconocido porque lo escribió en colaboración con su hijastro: la novela *The Wrecker*. Y otra obra suya que me gusta mucho es *The Ebb-Tide*. Esa también la escribió en colaboración con Lloyd Osbourne.[164]

COLEMAN: Se me acaba de ocurrir que muchos de los amigos que están hoy presentes aquí no estén, acaso, al tanto de la intensa admiración que usted siente por Mark Twain.

BORGES: La explicación es muy sencilla. He leído *Huckleberry Finn*. Y eso debería ser suficiente, más que suficiente.

COLEMAN: ¿Podría contarnos de qué manera la literatura norteamericana ha influido en su vida de escritor?

BORGES: Creo que la literatura norteamericana ha influido en todo el mundo, ha influido sobre todas las literaturas. La literatura no sería lo que es hoy si no fuera por esos dos hombres, Edgar Allan Poe y Walt Whitman. Y podemos agregar a esa lista a Mark Twain, Emerson, Thoreau, Melville, Emily Dickinson, Hawthorne, y podríamos seguir y seguir… y no debemos olvidarnos de Robert Frost. La literatura norteamericana ha influido sobre todo el mundo, al menos sobre todo el mundo literario. Son escritores de los que no podemos prescindir, y que siguen siendo importantes hoy en día.

COLEMAN: Pero lo que usted afirma es manifiestamente falso en lo que respecta a la literatura española e hispanoamericana. La literatura norteamericana no ha tenido tanta influencia sobre…

BORGES: Claro que ha tenido influencia. Me permito disentir con usted. Uno no puede pensar el modernismo sin Hugo, Verlaine y también Edgar Allan Poe. Y Edgar Allan Poe nos llegó a través de Francia, aun cuando nosotros pertenecemos al mismo continente americano. Yo creo que uno no puede ignorar o descartar a Edgar Allan Poe. A uno pueden gustarle o no sus obras, pero la influencia de Poe es innegable. Influyó en Baudelaire, que influyó en Mallarmé, y así siguiendo…

COLEMAN: Todos sabemos que a usted le encantan los cuentos policiales…

BORGES: Bueno, ese género fue un invento de Poe. Fue él quien lo creó. Creó, de hecho, un personaje muy extraño: el lector de cuentos policiales. Nosotros mismos somos creaciones de Edgar Allan Poe, ese espléndido soñador, ese triste y trágico soñador.

COLEMAN: Yo había comenzado a formular otra pregunta y luego perdí felizmente el hilo pero ahora quisiera regresar…

BORGES: Yo vivo perdiendo el hilo. ¡Para eso estamos aquí!

COLEMAN: Mucha gente suele afirmar que no existe una gran diferencia cuando usted escribe poemas, ensayos o cuentos, siempre es una única literatura de Borges. Mi pregunta es cómo es que un mismo impulso termina llevándolo a usted a escribir un poema, o un ensayo o un cuento, o quizá las tres cosas.

BORGES: Percibo una trama. Me son dados el comienzo y el final. Esa trama puede ser el argumento de un cuento o de un soneto. Creo que no hay una diferencia esencial entre la poesía y la prosa. En todo caso, esa diferencia se da en el lector, no en el escritor.

Quiero decir que si nos encontramos ante una página impresa en prosa, entonces esperamos (o acaso tememos) hallar allí información o acaso argumentos. Pero si nos encontramos ante una página impresa en verso, entonces esperamos, y quizás obtendremos, emociones, pasiones y todo eso. Pero supongo que ambas son esencialmente la misma cosa. Aunque Stevenson pensaba que la diferencia residía en la dificultad. Hay muchas literaturas que nunca llegaron a la prosa. Por ejemplo, la literatura anglosajona; no creo que los anglosajones hayan alcanzado la prosa, aun cuando su poesía era realmente admirable. La poesía siempre aparece —al menos hasta allí llegan mis conocimientos históricos— antes que la prosa. Ahora, según Stevenson, la razón de esto es que una vez que uno ha logrado formular una unidad métrica, digamos, un verso, entonces lo único que hay que hacer es repetir esa unidad y así uno logra ya un poema. Esa unidad puede ser un verso aliterado como en el caso de los nórdicos o los sajones, o puede ser un verso rimado, o puede consistir en versos de sílabas largas y breves: el hexámetro de los griegos y los romanos… Basta con repetir esa unidad y uno ya tiene un poema. Pero en el caso de la prosa, no, uno no puede repetir una unidad, debe inventar nuevas frases, nuevas variaciones continuamente, y esas variaciones deben ser gratas e inesperadas a la vez. Y eso es mucho más difícil de lograr.

REID: Si se me permite, quisiera agregar que he notado en numerosas conversaciones con usted a lo largo de los años que usted siente infinitamente más respeto por la poesía que por la prosa. Tiene una suerte de respeto inherente por la poesía, como si ésta fuera algo vastamente superior a la prosa.

BORGES: Sí, creo que tiene razón.

REID: Y sin embargo, al escribir me parece que usted no hace demasiada diferencia en lo que logra con la prosa y la poesía.

BORGES: Yo personalmente creo que mi poesía es mejor que mi prosa. Pero mis amigos me dicen que estoy equivocado. Si son poetas dicen que soy un intruso en el ámbito de la poesía. Y si escriben relatos en prosa dicen que soy un intruso en el ámbito de la prosa.[165] La verdad, yo no sé. Quizá…

REID: Creo que usted no presta atención alguna a la diferencia entre prosa y poesía.

BORGES: Así es. Creo que no existe una diferencia esencial.

REID: Estoy de acuerdo.

BORGES: Entonces ambos tenemos razón. Podemos estar felices los dos.

REID: Usted siempre cita a Stevenson, a Chesterton y a Kipling, con concesiones ocasionales a De Quincey y Sir Thomas Browne.

BORGES: No, no. No son ocasionales.

REID: Okey, okey…

BORGES: Y cito también al Dr. Johnson, gracias.

REID: Pero, desde mi punto de vista, el escritor que yo siento más próximo a usted es Coleridge.

BORGES: Coleridge, sí.

REID: Aunque usted no escribe o habla demasiado sobre Coleridge, usted es, me parece a mí, una suerte de reencarnación de Coleridge. ¿Siente usted lo mismo?

BORGES: Bueno, le agradezco mucho esa afirmación. A mí sin duda me habría gustado ser Coleridge. Y sin embargo, Coleridge en realidad escribió sólo tres poemas. Escribió el «Kubla Khan». Escribió «Cristabel» y «The Ancient Mariner». Ah, y también «Ode to dejection». Y eso es todo. Todo el resto lo podemos ignorar tranquilamente.

REID: Pero la prosa de Coleridge tuvo seguramente una gran influencia sobre usted.

BORGES: Sí, es cierto. Pero me pregunto si la prosa de Coleridge influyó directamente sobre mí o si, por el contrario, esa influencia me llegó a través de De Quincey, que tiene una música bastante parecida. Creo que cuando admiro y disfruto de leer a De Quincey, en realidad estoy admirando a Coleridge.

REID: En traducción.

BORGES: Sí, traducido a unas pesadillas espléndidas.

COLEMAN: En la mesa estábamos hablando sobre la carta del Dr. Johnson a MacPherson, también llamado Ossian. Y usted afirmaba que el romanticismo europeo tuvo origen en este poeta escocés que era además un impostor.

BORGES: No creo que MacPherson fuera realmente un impostor. Creo que era un gran poeta, pero quería, además, que su obra le perteneciera a todo su país, no sólo a él.

De manera que fue realmente un gran poeta y un poeta muy importante. Y creo que todo el movimiento romántico, todo eso empezó, me alegra decirlo, en Escocia, en el siglo XVIII.

REID: Yo quisiera estar de acuerdo con usted.

BORGES: No está demasiado seguro de estarlo.

REID: No, no estoy demasiado seguro.

COLEMAN: ¿Por qué cree que Johnson fulminó a MacPherson en el grado en que lo hizo en esa carta?

BORGES: Me atrevo a pensar que la verdadera razón fue que Johnson sintió que todo su estilo, su visión entera de la poesía, se veía amenazada por algo nuevo. Debe haber sentido la mera presencia de Ossian como una amenaza, de la misma forma en que Tennyson consideró a Walt Whitman una amenaza, algo totalmente nuevo, algo totalmente diferente, algo no del todo comprensible había ocurrido, y ambos se sintieron amenazados. Recuerdo que alguien le preguntó a Tennyson: «¿Qué piensa usted de Walt Whitman?», y Tennyson respondió: «He oído hablar de él. Pero lo considero una ola en el océano. De manera que no, señor, yo no pienso en Walt Whitman». Porque sabía que no podía darse el lujo de hacerlo. Era demasiado peligroso. Creo que el comentario de Johnson se originó en el temor, y también esa afirmación de Tennyson. Sabía que algo estaba ocurriendo y que toda la estructura que él conocía terminaría viniéndose abajo.

COLEMAN: Tengo la sensación de que usted no le teme a ningún autor.

BORGES: No, trato de pensar en todos los autores como amigos.

COLEMAN: En 1924-1925 usted publicó un libro de ensayos titulado *Inquisiciones*.

BORGES: Ah sí, un libro horrible.

REID: Ah, pero espere un minuto.

BORGES: ¿Para qué recordarlo?

REID: Pero ahora debo continuar por un momento. Permítame unos segundos.

BORGES: Lo único que recuerdo es que era un libro bastante malo y la encuadernación era de color verde.

REID: Pero en ese libro había unos ensayos sobre Quevedo y Unamuno y Sir Thomas Browne. Y es un libro que usted prohibió expresamente que se reeditara.

BORGES: Algunas de las ideas son buenas, pero el libro está mal escrito. No digo ni una sola palabra contra Unamuno o contra Hugo o Sir Thomas Browne. Pero lo que escribí ahí sobre ellos son tonterías, puras tonterías.

COLEMAN: ¿De manera que a usted le parece apropiado enterrar aquellos libros que usted quisiera olvidar? ¿Y evitar que se reediten bajo cualquier circunstancia?

BORGES: La verdadera razón por la que acepté publicar mis *Obras completas* fue para dejar afuera esos dos libros. *Inquisiciones* y otro de cuyo nombre no quiero acordarme.[166] Esa fue la verdadera razón, omitir esos dos libros.

COLEMAN: Esa era la pregunta. Estaba tratando de obtener de usted algunos ditirambos contra esos libros para averiguar por qué no estaban incluidos en sus *Obras completas*.

BORGES: Bueno, fueron escritos en un estilo absurdo, en un estilo barroco. Yo era barroco cuando era joven. Quise ser Sir Thomas Browne, Lugones, Quevedo. Quise ser otra persona. Pero ahora me conformo con ser, humildemente, yo mismo, si es que mi yo privado existe, si es que ese yo personal está en algún lado.

COLEMAN: Si usted comenzó siendo un escritor barroco, ¿cómo fue que pasó a ser clásico?

BORGES: Comencé siendo un escritor barroco, como todos los jóvenes, por timidez. Los jóvenes piensan: escribiré tal y tal cosa. Pero luego sienten: bueno, esto es trivial, tengo que disfrazarlo. Y lo disfrazan siendo barrocos. Ese estilo barroco es en realidad una de las formas de la timidez. Una timidez agresiva, quizá.

COLEMAN: De manera que usted ganó en valentía y llegó así a un estilo más sencillo.

BORGES: Sí, ahora soy valiente y escribo de manera sencilla, y no uso palabras que obliguen al lector a recurrir al diccionario, y evito las metáforas violentas.

REID: Hemos decidido hacerle una pregunta práctica.

BORGES: Me pregunto si seré capaz de responder ese tipo de preguntas. No soy un hombre práctico.

REID: Me resulta muy curioso que —por ejemplo, en esta fase más reciente y actual de su vida— usted ha comenzado a viajar cada vez más y más y más y más, aun cuando la mayoría de la gente considera que esa etapa de la vida es un momento en el que preferiría quedarse en su casa.

BORGES: Si me quedo en casa estoy repitiendo el mismo día una y otra vez. Cuando viajo cada día es diferente. Cada día trae un nuevo don. De manera que me gusta viajar. Pero si me quedo en casa me aburro bastante. Cada día termina convirtiéndose en un espejo del día anterior.

REID: Recuerdo que una vez me dijo en Buenos Aires que los periódicos han sido pensados para el olvido. Y que por eso se publica uno nuevo cada día.

BORGES: Sí, están destinados al olvido, mientras que los libros…

REID: Claro, los libros apuntan más alto.

BORGES: Los libros aspiran a ser eternos. Aunque también es cierto que algunos de los que terminan perdurando no lo son.

REID: Todos los escritores que ha mencionado hasta ahora son exclusivamente ingleses o norteamericanos. ¿Se debe esto a que nuestra audiencia de hoy, aquí, es angloparlante? ¿O se considera usted un escritor «inglés»? ¿O acaso el tema de la nacionalidad no tiene lugar alguno en sus obras? ¿Qué puede decirnos acerca del lugar de la nacionalidad en la literatura, o en sus propios escritos?

BORGES: No creo en el concepto de nacionalidad. Pienso que es una superstición.

REID: ¿Una superstición?

BORGES: En cuanto a la literatura inglesa, pienso que es *la* literatura. Pero no estoy diciendo esto en contra de otras literaturas, ya que al mismo tiempo amo al idioma alemán y a la literatura alemana, y también a la literatura francesa, aun cuando no me gusta el francés como idioma. Y además debo hacer esto extensivo a *toda* la literatura inglesa. Si pienso en la Biblia, pienso en la *King James Bible*. Cuando pienso en *Las mil y una noches*, pienso en las versiones de Lane y de Burton.

COLEMAN: ¿Y es cierto que usted leyó el *Quijote* en inglés antes de leerlo en castellano?

BORGES: No. Pero puede afirmar que lo dije, ¿por qué no?

COLEMAN: Es una metáfora muy apropiada. Usted siempre me ha hablado de esa edición, de la traducción al inglés que usted tiene y ha leído.

BORGES: No, creo que me refería a la *Divina Comedia* de Dante, traducida al inglés por Longfellow.[167] Mi primera lectura de la *Divina Comedia* fue en inglés.

COLEMAN: Borges, usted nos ha hablado de los hombres de letras que admira, pero ¿qué hay de las mujeres de letras? ¿Podría enumerar a las mujeres de letras cuyas obras usted considera más significativas?

BORGES: Creo que me limitaría a una sola, a Emily Dickinson.

COLEMAN: ¿Eso es todo?

BORGES: Eso es todo. Breve y al punto.

REID: Cabe señalar, sin embargo, que hay muchas otras.

BORGES: ¡Claro! Está Silvina Ocampo, por ejemplo, que está traduciendo a Emily Dickinson al castellano en este preciso instante en Buenos Aires.

REID: Cambiando de tema, tengo una pregunta un tanto brusca, y no veo razón para no hacerla de manera también brusca. Háblenos de la muerte. Usted dice que no se siente amenazado por ningún otro escritor. ¿Se siente amenazado por la muerte?

BORGES: Para mí la muerte es una gran esperanza. La esperanza de la aniquilación, de ser olvidado. A veces me siento desdichado. No puedo evitarlo. Y entonces me digo: ¿Pero qué motivos tengo para sentirme desdichado, si la muerte puede llegar en cualquier momento? Y eso es para mí un consuelo, porque pienso en la muerte como una extinción total, completa. Yo no quisiera seguir siendo Borges. Ya he vivido demasiado. ¿Para qué seguir más allá? Sería una exageración. Yo siento la esperanza de la muerte, no el temor.

COLEMAN: ¿En qué habría diferido su obra si la hubiera escrito en inglés?

BORGES: Respeto demasiado al idioma inglés. He hecho la mayoría de mis lecturas en inglés. Me pregunto si hubiera hecho demasiada diferencia.

COLEMAN: Usted dijo una vez —lamento repetir una frase que usted acaso preferiría que nadie repita—, pero usted dijo: «Me hubiera gustado nacer inglés». Recuerdo que usted dijo eso una vez.

BORGES: Pero en cierto sentido yo he nacido en un ambiente inglés, ya que en casa hablábamos indistintamente inglés y castellano. De manera que nací en un ambiente inglés. Aun cuando mi inglés hablado no es, quizá, demasiado eficaz, mi inglés de lector es bastante bueno.

COLEMAN: Tal vez esta pregunta es demasiado brusca, pero pensé que podría preguntarle. ¿Piensa usted que el estilo de su prosa, que es realmente único en castellano…?

BORGES: ¿Único? ¿Lo dice en serio?

COLEMAN: Sí.

BORGES: Es algo que me he preguntado a veces.

COLEMAN: Algunos escritores bilingües dicen «a veces pienso en un idioma y luego escribo en otro».

BORGES: Yo hago eso todo el tiempo con el latín. Muchas personas han intentado escribir latín en distintos idiomas. Por ejemplo, Sir Thomas Browne; por ejemplo, Quevedo, intentaban escribir en latín en inglés o en español.

REID: Yo quisiera hacer aquí una breve pausa y pedirle que nos cuente esa anécdota del taxista en Chicago y qué fue lo que éste le dijo el otro día.

BORGES: ¿El taxista?

REID: Sí, el taxista.

BORGES: Eso fue ayer o anteayer. No estoy seguro. Mis fechas son muy vagas. Era un taxista que había sido un soldado. Había conocido la amargura. Había conocido la tristeza. Y repentinamente dijo —sin reparar en la fuerza de sus propias palabras—, dijo: «Odio la memoria». Pensé que era muy linda frase. Creo que voy a tomarla

prestada y darle algún uso. Voy a apropiármela, «Odio la memoria». Es una frase hermosa. ¡Huyamos y dejemos atrás al mundo!

COLEMAN: Usted dijo una vez que le gustaría descubrir que es judío. ¿Por qué?

BORGES: Yo creo que soy en parte judío. No por el hecho de que mis antepasados se llamen Acevedo o Pinedo, sino meramente por el hecho de que uno de los libros fundamentales, o esenciales, es la Biblia, y yo me he criado en un ambiente bíblico. Yo diría que todos nosotros —y esto va más allá de los azares de la genealogía o de la sangre—, todos, en Occidente somos griegos y judíos. Esas son las dos naciones esenciales: Grecia e Israel. Roma es, al fin y al cabo, una extensión de Grecia.

COLEMAN: Borges, usted «lee» ahora a través de otros, de otras personas que le leen en voz alta. Cuando lee un libro usted está en realidad escuchándolo. La mayoría de los libros que usted nombra son libros que usted leyó durante su infancia, en ese paraíso que representaba la biblioteca de su padre.

BORGES: Yo siempre prefiero releer a leer.

COLEMAN: ¿Relee usted en su memoria, o en lo que otros le leen?

BORGES: Ambas cosas, creo yo. Mi memoria está llena de citas, como ustedes saben ya demasiado bien. Pero además, siempre vienen amigos a casa que son muy amables, tomamos un libro cualquiera de la biblioteca, por lo general de Conrad, de Stevenson, o de Kipling, y seguimos leyendo.

COLEMAN: Como ejemplo de esto, me han dicho que Graham Greene fue a verlo en Buenos Aires. Y Graham Greene le dijo, bueno, acerca de la poesía de Stevenson…

BORGES: ¿Graham Greene? No creo que haya venido a verme. Es una persona demasiado importante para hacer algo así. Creo fui yo el que fue a verlo a él.

COLEMAN: Bueno, está bien. Supongamos, para el caso, que usted fue el agresor. En todo caso, Greene cuenta que usted y él estaban hablando de Stevenson, y él le dijo que Stevenson había escrito un gran poema, y antes de que Greene hubiera siquiera mencionado el título del poema que él tenía en mente, usted comenzó inmediatamente a recitarlo.

BORGES: Debe haber sido «Requiem». No estoy seguro. Tal vez fue «Ticonderoga». Stevenson escribió tantos poemas buenos, y cada uno de ellos es el mejor. Stevenson, realmente, llegó a alcanzar la perfección.[168]

REID: ¿Considera usted que existe la posibilidad de que existan en el futuro mezclas de idiomas, por ejemplo, un idioma anglo-español?

BORGES: No, esperemos que no. Espero que ambos perduren manteniendo su respectiva integridad. Pero la verdad es que no pienso demasiado en eso.

REID: Acabo de regresar, ayer, de Puerto Rico y puedo dar fe de que allí esa mezcla ya está ocurriendo. Esto no significa, sin embargo, que los dos idiomas se hayan enriquecido mutuamente. Más bien diría que se aplastan entre sí. Pero cuando usted habla, Borges, ¿se da usted cuenta cuando pasa de un idioma a otro? Por ejemplo, esta misma noche, durante la cena, pasó varias veces de uno a otro, sin —me parece— darse cuenta.

BORGES: No lo había notado. ¿Yo pasaba de un idioma a otro?

REID: Continuamente.

BORGES: Puede ser. Me siento igualmente en casa en cualquiera de los dos idiomas.

REID: Lo que me fascinó de *Borges: una biografía literaria* de Emir Rodríguez Monegal,[169] que usted, sin duda, no ha leído…

BORGES: No, no la he leído. El tema no me interesa.

REID: … es que el idioma inglés está, para usted, asociado con su padre, y el castellano con su madre.

BORGES: Así es. Mi padre me hablaba siempre en inglés.

REID: ¿De veras?

BORGES: Cuando mi padre murió —eso ocurrió en 1938— mi madre se puso a estudiar inglés para sentirse cerca de él.[170]

REID: Entiendo.

BORGES: Y luego ella hizo traducciones del inglés al castellano de libros de Sir Herbert Read, de Saroyan.

REID: Los tradujo ella sola.

BORGES: Sí, ella sola. También tradujo libros de Virginia Woolf y de otros autores.

REID: Pero usted establece además una diferencia en el sentido que allí decía que el inglés es para usted el idioma de los libros y el castellano es para usted un idioma hogareño, un idioma práctico.

BORGES: Supongo que sí. Aunque pienso, de todos modos, que el inglés es un idioma muy físico, mucho más físico que el castellano, ya que el inglés tiene expresiones como «pick yourself up».

REID: ¿Su padre nunca le hablaba en castellano?

BORGES: Sí, claro. Me hablaba en ambos idiomas. Pero yo sabía que debía hablarle de un cierto modo a una de mis abuelas, y de otro modo a la otra. Y luego descubrí que esos dos modos de hablar eran el idioma castellano y el idioma inglés. Era algo natural.

REID: De manera que usted pensaba en ellos como en diferentes formas de dirigirse a los demás, digamos, durante un tiempo.

BORGES: Diferentes formas de hablarle a dos personas distintas.

REID: O sea que los idiomas están asociados con personas más que con las cosas en sí mismas.

BORGES: Sí, un chico nunca sabe en qué idioma está hablando. Si usted le dice a un chico «Vos estás hablando en chino», le creerá, sin duda.

REID: No necesita saber.

BORGES: No. Las cosas le son dadas.

REID: De manera que usted no ve ningún futuro brillante para el «spanglish».

BORGES: ¡No!

COLEMAN: Borges, su padre escribió una novela que muy poca gente ha leído.

BORGES: Sí, *El caudillo*.[171] Se publicó en Mallorca, si mal no recuerdo. Mi padre me pidió que la reescribiera, y me dio una serie de capítulos que él ya había corregido para que los use como guía para reescribir el resto. Y es lo que pienso hacer. Es una buena novela.

COLEMAN: ¿Por qué no la reescribe ahora mismo? ¿Reescribirla es una de sus ambiciones personales?

BORGES: La reescribiré dentro de unos diez días. No puedo hacerlo aquí en los Estados Unidos.

COLEMAN: ¿Podría contarnos algo acerca de esa novela? ¿Recuerda la trama entera? Porque su padre quiso que *usted* fuera escritor. Y nadie describiría a su padre como un verdadero escritor. Era un hombre de letras pero…

BORGES: Escribió unos sonetos muy buenos. También un libro de cuentos. Y también una obra de teatro, y un libro de ensayos. Y luego los destruyó. En cuanto a la novela, si esperan un año o algo así, tendrán todas las respuestas. No puedo revelarles la trama ahora.

COLEMAN: ¿Usted está queriendo decir que piensa reescribir esa novela?

BORGES: Sí, voy a reescribirla en la forma que mi padre quería que fuera reescrita. No en la forma en que yo lo haría. Quiero rescatar ese libro, esa novela histórica, acerca de las guerras civiles de nuestro país en el siglo XIX.

COLEMAN: La mayoría de los chicos no se crían con el mandato de ser escritores desde el momento en que nacen.

BORGES: Pero me pregunto si lo sentí así, como un mandato. Más bien creo que *percibí* cuál sería mi destino.

REID: Lo percibió.

BORGES: Sí.

REID: Usted ha descripto esa percepción como un «entendimiento tácito».

BORGES: Sí, eso, un entendimiento tácito. Esa es la expresión correcta.

REID: Sin que nadie en particular fuera responsable de ello.

BORGES: Correcto. Era parte del universo, parte del destino.

REID: Que usted aceptó como algo inevitable.

BORGES: Sí, pero también con gratitud.

REID: ¿Se sintió usted abrumado al comprender que su destino era ser escritor?

BORGES: Al contrario, me sentí muy feliz. Recuerdo que mi padre me aconsejó que leyera mucho, que sólo escribiera cuando sintiera la necesidad de hacerlo, y, fundamentalmente, que no me apurara en publicar.

REID: Borges nos contó una vez una historia sorprendente acerca de su primer libro.

BORGES: ¿El libro sobre Buenos Aires?

REID: No, el anterior, el que vendió 75 ejemplares.

BORGES: ¿Tantos? Yo creo que usted exagera.

REID: Borges nos contó que, dado que había vendido solamente 75 ejemplares, sentía que tenía aún control sobre el libro porque aún podía, potencialmente, visitar en persona a toda la gente que lo había comprado, disculparse ante ellos y luego pedirles que se lo devolvieran y prometerles que el próximo libro que escribiera sería mejor. Pero cuando su segundo libro vendió 750 ejemplares, sintió que ya que el conjunto de sus lectores era una mera abstracción, y que la obra se le había escapado de las manos. ¿Qué siente ahora que sus libros venden 75 000 ejemplares?

BORGES: Siento que estoy rodeado de personas muy generosas. Y también que están equivocadas, claro, pero ¿qué puedo hacer yo al respecto?

REID: Borges, ¿se le ha ocurrido alguna vez que usted a veces usa la modestia como un arma?

BORGES: Lo siento. Les pido disculpas. No estoy *usando* la modestia, estoy siendo sincero.

REID: Es sólo una observación, Borges. Discúlpeme usted a mí.

BORGES: ¡No! Estamos todos juntos en esto.

REID: Sin embargo, para justificar lo grosero de mi anterior comentario, debo…

BORGES: ¡No!

REID: … debo contar una anécdota que ocurrió hace unos años. En una ocasión en que nos encontramos en Escocia, estábamos regresando en un auto y usted me preguntó qué era lo que yo andaba haciendo últimamente, y yo le respondí que había escrito unos poemas. Entonces usted pensó por un minuto y me dijo: «Ah… Yo también he escrito algunos versos».

BORGES: Algunas líneas, sí, no versos.

REID: Algunas líneas, sí. La modestia llevada hasta un extremo que me resultó un poco…

BORGES: ¿Incómodo?

REID: Un poco incómodo, sí.

BORGES: Lo siento. Le pido disculpas.

REID: Usted ha dicho en más de una ocasión que el arte y la literatura del surrealismo no tienen valor ni interés alguno. Incluso ha comparado al surrealismo, de manera desfavorable, con el expresionismo.

BORGES: Pero claro. Por supuesto.

REID: ¿Podría explicar y desarrollar esta opinión?

BORGES: Creo que hay una gran diferencia. Los expresionistas eran místicos, por ejemplo, en tanto que el objetivo de los surrealistas consistía en sorprender a su audiencia. Creo que el expresionismo *fue* importante, y esto incluye a la pintura. Kandinsky, Marc Chagall, Beckman, eran poetas.[172] Y luego —aunque esta no es más que una preferencia personal mía— está el hecho de que me gusta mucho el idioma alemán, en tanto que me disgusta bastante el francés. No la literatura francesa, por supuesto, a la que sin duda admiro, sino el idioma francés en sí: tiene algo de pomposo, de trivial, que me disgusta. Como buen argentino, no debería decir estas cosas. Pero esta es la realidad, es lo que siento al respecto. Acaso esto se deba a la influencia de mis antepasados ingleses.

REID: ¿Siempre tuvo esta sensación de que algunos idiomas le gustan más que otros?

BORGES: Yo quisiera dominar el inglés o el alemán, o quizá el latín. Me pregunto si he logrado dominar el castellano, al fin de cuentas. Acaso lo único que he logrado es hacerme un embrollo con todos estos idiomas.

COLEMAN: ¿Podría preguntarle a Borges qué piensa de las películas expresionistas? Y acerca de las primeras películas. Películas que usted recuerde haber visto.

BORGES: Me pregunto si son expresionistas. Pienso en las películas de Joseph von Sternberg, por ejemplo, *Underworld*,[173] *The Docks of New York*,[174] *Dragnet*.[175] Recuerdo haber visto esas películas una y otra vez. Y también *Citizen Kane* de Orson Welles. A esta última la vi muchas veces.

COLEMAN: Creo que usted contó una vez que había visto *West Side Story*[176] diecisete veces. ¿Es cierto eso?

BORGES: Debo haberla visto dieciséis veces, o tres o cuatro veces.

COLEMAN: ¿Podría decirnos qué es lo que le gusta de las películas de Sternberg o de Eisenstein? ¿Cuáles son las técnicas de estos cineastas que pueden haber llegado a influir en su obra?

BORGES: Eisenstein nunca me llamó demasiado la atención. Prefiero a Joseph von Sternberg. Creo que fue mucho mejor director. Lo que me gustaba de Sternberg era el hecho de que era lacónico. Que describía, por ejemplo, un asesinato en tres escenas, tres imágenes. Hay algo de su estilo que me gusta y que me parece similar a Séneca.

COLEMAN: Lo que le gustó fue entonces el carácter lacónico de la narración.

BORGES: Sí, exactamente. Y yo luego he tratado de imitar ese rasgo. Imité minuciosamente a Sternberg[177] mientras escribía ese cuento demasiado famoso titulado «Hombre de la esquina rosada». Al escribir ese cuento hice mi mejor esfuerzo para ser Joseph von Sternberg, y también Chesterton.

COLEMAN: ¿Y qué hay de las demás películas, las películas clásicas norteamericanas?

BORGES: Siempre me gustaron los westerns[178] Especialmente *La hora señalada*.

COLEMAN: ¿*High noon*?

BORGES: Sí, exactamente. Es un muy buen film. Tiene algo de épico.

COLEMAN: ¿Y qué hay de las películas de Bogart?

BORGES: Las recuerdo, pero de manera más bien tenue. Pienso más que nada en George Bancroft, en William Powell, en Fred Kohler, esos actores que eran gángsters, que actuaban de gángsters.

COLEMAN: ¿Pero por qué hay tantos gángsters y gente malvada en sus cuentos? Usted obviamente disfruta al ver esos personajes en la pantalla, y sus cuentos, por cierto, están llenos de asesinos. Pero usted no parece ser un hombre demasiado violento.

BORGES: No, pero he conocido hombres violentos. Aunque yo, obviamente, no lo sea.

COLEMAN: ¿Qué quiere decir cuando dice que conoció a hombres violentos?

BORGES: Bueno, uno de mis amigos era un asesino. Un sujeto muy querible.

COLEMAN: ¿Y qué hay de los germanófilos de Buenos Aires?

BORGES: No son para nada interesantes, hasta donde yo recuerdo.

COLEMAN: ¿Qué clase de personas eran estos adoradores de Hitler de 1941?

BORGES: Eran nacionalistas. Eran católicos. Yo no puedo entender ni al catolicismo ni a los nacionalistas. Son cosas que me resultan desconocidas. Y tampoco quiero saber nada sobre ellas. Me resultan más bien aborrecibles. ¿Para qué tenemos que hablar de esto?

COLEMAN: Dejemos el tema. Lo dejamos inmediatamente.

REID: Pero hay una sola cosa más. Entre las figuras heroicas que aparecen una y otra vez en sus obras están los cuchilleros de Buenos Aires, a quienes usted trató en persona, ¿no es cierto?

BORGES: Sí. Así es.

REID: Los cuchilleros. Eso quiere decir que en Buenos Aires había un ámbito donde regía «la ley del revólver», o lo que en Buenos Aires se llamaría «la ley del cuchillo».

BORGES: Sí, pero esas son dos cosas distintas, porque el cuchillo exigía ser valiente.

REID: Y honorable, ¿no?

BORGES: Uno puede dispararle a un hombre desde lejos. Pero ¿los cuchilleros? No. Al cuchillero primero había que desafiarlo. Después cada uno elegía su arma y luego venía la lucha.

REID: Entonces era como un duelo, como batirse a duelo.

BORGES: No, ningún duelo. Para batirse a duelo había que ponerse de acuerdo de antemano para pelear.

REID: ¿Había personajes como estos en su vida, gente que usted conoció en persona?

BORGES: Sí, al menos uno lo era. Por qué no pronunciar el nombre de Nicolás Paredes aquí, en Nueva York. Era mi amigo.

COLEMAN: Esos *Naipes del tahúr*.[179]

BORGES: Ah, sí, eso me suena conocido. «Tahúr» es una linda palabra, ¿no?

COLEMAN: Significa «apostador», ¿verdad? Hay una pregunta muy simple que siempre les hacen a los escritores, pero espero que no le moleste si se la formulo aquí. La pregunta es: ¿Cuál es su método para escribir? ¿Cómo lleva a cabo su labor de escritor? Usted dicta…

BORGES: Sí, pero trabajo todo el día y toda la noche. Todo el día estoy urdiendo poemas o fábulas. Y por las noches, lo que hago es soñar, es decir que sigo cumpliendo la misma tarea. Luego cuando la gente viene a visitarme les dicto quizá una estrofa o una página.

COLEMAN: Pero, Borges, cuando usted todavía escribía en papel, ¿escribía todo un párrafo seguido, o avanzaba lentamente, línea por línea? ¿Recuerda usted de qué forma redactaba?

BORGES: No, comencé utilizando un método erróneo.

COLEMAN: ¿A saber?

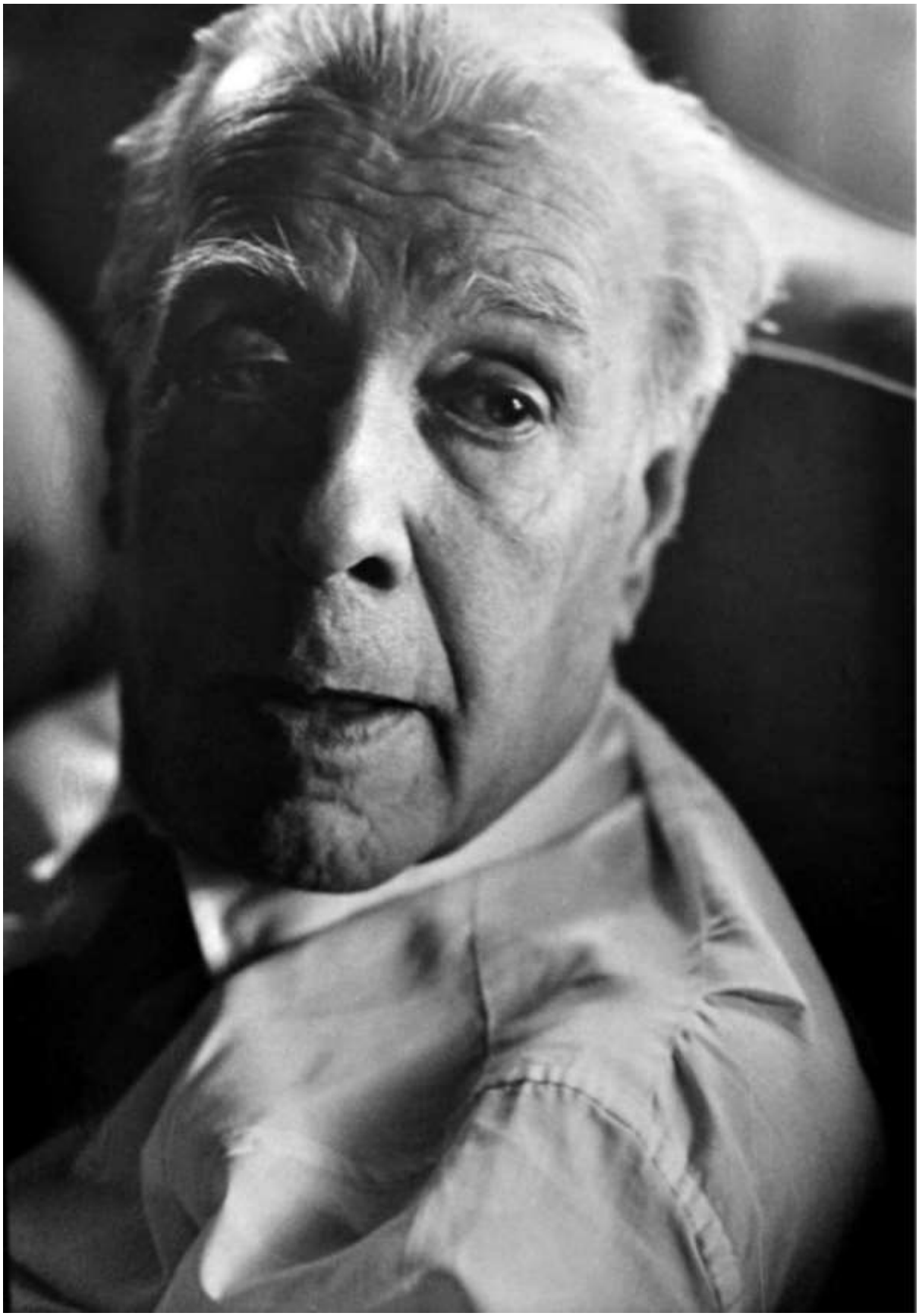
BORGES: El método erróneo consiste en escribir un párrafo y corregirlo. Y luego escribir un segundo párrafo. Pero esto implicaba detenerme a cada paso y el resultado era un texto entrecortado. Yo pienso que la manera correcta consiste en escribir de corrido todo lo que se pueda, sin detenerse. Y corregirlo luego. No en corregir una frase y luego escribir el borrador de la que sigue. Sino en producir el borrador completo.

REID: Ese es el método, Borges, al que los escritores de hoy en día llaman «vomitar».

BORGES: Sí, correcto.

COLEMAN: Por favor llamémoslo por su nombre italiano: *al fresco*.

BORGES: Yo lo llamaría «retching». Prefiero el término anglosajón.[180]



10

La pesadilla, ese tigre entre los sueños

Yo tengo el hábito de la pesadilla. Y siento que si yo fuera teólogo —cosa que, afortunadamente, no soy— podría utilizar a las pesadillas como argumento a favor de la existencia del infierno […] La pesadilla tiene un horror peculiar; la pesadilla, ese tigre entre los sueños.

Universidad de Indiana, abril de 1980

WILLIS BARNSTONE: Durante todos estos años, desde que nos conocimos, hemos hablado casi exclusivamente sobre poesía.

JORGE LUIS BORGES: Sí. Es el único tema, realmente.

BARNSTONE: Hace unos días cuando abordamos un avión en Nueva York, usted me preguntó el nombre de la aerolínea, y yo le respondí que era TWA. Usted me preguntó qué representaban esas letras y yo le expliqué que eran las siglas de Trans World Airlines. ¿Recuerda lo que dijo entonces?

BORGES: Sí. Dije que debían ser las siglas de Trans Whitman Airlines. Creo que eso le hubiera gustado.

BARNSTONE: ¿Qué hay de ese piloto trotamundos?

BORGES: Creo que lo que tengo para decir ahora es algo que dije hace bastante tiempo en un ensayo: el hecho, que mucha gente ha olvidado, de que Whitman concibió *Hojas de hierba* como una obra épica, no como una mera serie de poemas breves. Ahora bien, la épica ha sido ensayada varias veces, pero siempre con un personaje central como protagonista. *Arma virumque cano*.[181] Quiero decir, en la épica hay siempre un personaje extraordinario. Tenemos, por ejemplo, a Ulises, a Beowulf, a Roland. Pero cuando Whitman decidió emprender una obra épica, pensó, bueno, esta debe ser una épica de la democracia, de manera que no debe tener una única figura central. En uno de sus poemas, Whitman dice que algunos pintores retrataban muchedumbres, dentro de las cuales algún personaje aparecía aureolado y preeminente, y declara luego que él se propone pintar una tela en la que todos y cada uno de sus personajes lleve aureola. Y llega así a un concepto muy extraño, que nadie parece haber notado, ya que aquellos

que han imitado, o han intentado imitar, a Walt Whitman, han imitado, no sus métodos, sino los resultados a los que Whitman llegó a través de esos métodos. Estoy pensando en grandes poetas, por ejemplo, en Carl Sandburg, en Pablo Neruda, en Edgar Lee Masters. Porque Whitman quería escribir una épica de la democracia, y entonces creó un personaje y ese personaje es una trinidad muy extraña, que mucha gente confunde con el autor. Pero no es así. Walt Whitman comenzó pensando en su propia vida. Pensó que él había nacido en Long Island, y eso no le bastó. Se dijo: «Yo debí haber nacido en cada ciudad y cada pueblo de los Estados Unidos». Y entonces creó a ese extraño personaje, Walt Whitman, que no corresponde necesariamente al autor del libro, al periodista de Brooklyn, que había escrito una novela sobre el alcohol;[182] había escrito también, creo, un ensayo a favor de la esclavitud. El personaje central lleva el nombre del autor Walt Whitman, pero corresponde, ante todo, a Walt Whitman, ese ser humano, ese hombre tan desdichado que escribió *Hojas de hierba*. Luego, tenemos una magnificación o exageración de ese Walt Whitman, también llamado Walt Whitman, pero diferente al Whitman real, que no era el escritor que conocieron sus contemporáneos, sino un vagabundo de orden divino. Y esa deidad es el verdadero personaje de esos versos: «Walt Whitman, un cosmos, hijo de Manhattan / Turbulento, carnal, sensual, comiendo, bebiendo, engendrando».[183] Por lo que nos dicen las biografías, parece que esos hechos no son del todo reales. Encontramos en ellas muchos hechos inquietantes sobre Whitman, pero no sobre Walt Whitman. Y luego, dado que ese personaje debía ser una trinidad —ya que él así lo pensó—, agregó un tercer personaje. Ese tercer personaje es el lector.

De manera que Walt Whitman está conformado por Walt Whitman, el hombre; por Walt Whitman, el mito; y también por el lector, ya que Whitman pensó al lector como el héroe del libro, la figura central de esa imagen. Por eso el lector figura hablándole a Walt Whitman, preguntándole: «¿Qué ves, Walt Whitman? ¿Qué oyes, Walt Whitman?». Y entonces Whitman responde: «Oigo a América», o, por ejemplo, soy argentino y por eso elijo el siguiente ejemplo:

Veo al gaucho atravesando los llanos, veo al incomparable

jinete de caballos arrojando el lazo.

veo sobre las pampas la persecución de hacienda salvaje.[184]

«El incomparable jinete de caballos». Eso, por supuesto, fue tomado del último verso de la *Ilíada*: «Héctor, domador de caballos». Pero si Whitman hubiera escrito «el incomparable jinete», no habría escrito nada, pero «jinete de caballos» le da al verso una fuerza especial.

De manera que tenemos este extraño personaje, el Whitman cuyas fechas figuran en la enciclopedia y que ha sido olvidado, el Whitman que murió en Camden; luego, la magnificación de Whitman, y luego el lector. Y ese lector representa a todos los futuros lectores, a los que Whitman pensó únicamente norteamericanos. Él nunca imaginó que se haría conocido en el mundo entero. Nunca pensó en esos términos. Pensó en los Estados Unidos, y en la democracia norteamericana.

Whitman revela a veces cosas sobre sí mismo. Pero dado que quería ser todos los hombres, dijo algunas cosas que ningún poeta había dicho antes. Creo que los versos dicen así:

Estos son en verdad los pensamientos de todos los hombres en todas las épocas y países: no son originales míos,

Si no son tan tuyos como míos, son nada o casi nada,

Si no son el enigma ni la solución del enigma,

son nada,

Si no son tan cercanos como lejanos,

son nada.

Esta es la hierba que crece donde hay tierra

y hay agua,

Este es el aire común que baña el planeta.[185]

Otros poetas, por ejemplo Edgar Allan Poe, o uno de sus discípulos, Baudelaire, intentaban decir cosas inusuales. Buscaban sorprender al lector. Algunos poetas siguen jugando a ese juego hoy en día. Pero Whitman fue más allá. Whitman pensó que sus pensamientos eran «los pensamientos de todos los hombres en todas las épocas y países». Dijo: «No son originales míos». Quería ser todos los demás; quería ser todos los hombres. Se consideraba a sí mismo un panteísta, aunque al mundo le ha costado aceptar esto. Yo creo que esto surge de un sentimiento profundo de Whitman, pero me pregunto si esto ha sido notado, porque la gente lo lee sin darse cuenta de que, al hacerlo, ellos mismos se transforman en uno de los personajes de esa trinidad que conforma a Walt Whitman. Y sin embargo esa era la idea de Whitman: quería representar a todo Estados Unidos. En uno de sus poemas, escribe:

Ahora refiero lo que me contaron en Texas en mi niñez,

(No cuento la caída de Álamo

Nadie se salvó para contar la caída de Álamo

Los ciento cincuenta hombres siguen callados en Álamo)

Bueno, Whitman jamás estuvo en Texas. Y también escribió «Cuando daba mi paseo matutino en Alabama». Y tampoco estuvo en Alabama, hasta donde yo sé. Pero en otro poema dice que recuerda haber nacido en el Sur. Por supuesto que yo no creo que Whitman haya nacido realmente en varios lugares al mismo tiempo, lo cual constituiría una suerte de milagro. Pero eso lo convirtió, de todos modos, en un gran poeta. Ningún otro parece haber intentado algo similar. Muchos se han limitado a copiar su entonación, el uso de versos bíblicos en forma libre, pero nadie parece haberse dado cuenta de lo extraño de este experimento personal.

Y ni siquiera Walt Whitman parece haber estado a la altura de su épica, ya que luego, cuando aconteció la Guerra Civil, Walt Whitman no estuvo ya a favor de todos los norteamericanos; tomó partido, como cabía esperar, por el Norte. No se pensó a sí mismo también como del Sur, como se había sentido al principio. Y entonces, en cierto sentido, se transformó en alguien que era menos que Walt Whitman. Se transformó en una persona en particular. Dejó de ser todos los hombres en todos los países. Fue contemporáneo de la Guerra entre los Estados. Pero no sé si deberíamos decir estas cosas, ya que escribió las que son quizá sus líneas más hermosas hacia el final de libro, cuando dice «Camerado», pensó que estaba escribiendo en español pero en realidad había inventado esa palabra:[186]

Camarada, esto no es un libro

El que lo toca, toca a un hombre

(¿Es de noche? ¿Estamos solos los dos?)

Me tienes a mí y yo te tengo, me sujetas y te sujeto,

Salto desde las páginas a tus brazos, la muerte me llama

Y más adelante:

Soy algo incorpóreo, triunfante, muerto.

El libro termina con esa palabra, «muerto». Pero el libro vive. El libro continúa viviendo a través de nosotros, y cada vez que abrimos ese libro, cada vez que regresamos a él (y yo me encuentro regresando a él una y otra vez) nos transformamos en parte de esa trinidad. Somos Walt Whitman. De manera que yo siento gratitud por Whitman, no por sus ideas —después de todo, yo personalmente descreo de la democracia—, pero la democracia fue el instrumento del que Whitman se valió para crear esa extraordinaria obra épica llamada Hojas de hierba, que luego fue variando con cada edición. Emerson dijo que ese libro, cuando apareció, era «la mejor obra de inteligencia y sabiduría que los Estados Unidos habían producido hasta entonces».

Pienso en Walt Whitman no solo como un mito sino también como en un amigo. Pienso en él como una persona que fue bastante desdichada, y se obligó a sí mismo a cantar la felicidad y la alegría, y eso es algo que acaso logró también, pero en castellano, otro poeta, Jorge Guillén, que nos brinda una verdadera sensación de felicidad. Y quizá también —de a ratos— Shakespeare. En cuanto a Whitman, uno puede ver que intentaba hacer todo lo que podía para ser feliz, aunque no lo era, y ese es en parte el interés que tiene Whitman para nosotros. Bueno, ahora debería hablar usted, Barnstone. Estoy hablando demasiado.

BARNSTONE: Una cosa que quería preguntarle es…

BORGES: ¿Por qué «una» cosa? ¡Que sean muchas!

BARNSTONE: … es qué piensa de la noción de Whitman de estar escribiendo un único libro durante toda su vida. Y usted mencionó además a Jorge Guillén, a quien también le tomó más de treinta años escribir un solo libro, Cántico.[187]

BORGES: Un muy buen libro.

BARNSTONE: De la misma forma en que Baudelaire dedicó años a escribir un solo libro, Les fleurs du mal.[188]

BORGES: Sí, así es.

BARNSTONE: ¿Qué piensa usted del escritor que, a la manera profética de Whitman, dedica toda su vida a la redacción de un único libro?

BORGES: Mi opinión personal es que todos los escritores están, esencialmente, escribiendo el mismo libro, una y otra vez. Y sospecho que cada generación reescribe, con ligeras variaciones, lo que han escrito otras. No creo que ningún autor individual

pueda innovar demasiado, ya que al fin de cuentas su instrumento es el lenguaje, y todo lenguaje es una tradición. Claro que el autor puede modificar esa tradición, pero al mismo tiempo esa tradición presupone todo lo que vino antes. Creo que Eliot dijo que debemos intentar renovar la tradición, pero con un mínimo de innovaciones.[189] Y recuerdo que Bernard Shaw dijo, injusta y peyorativamente, de Eugene O'Neill: «Lo único que tiene de nuevo son sus novedades», implicando, claro, que esas novedades eran triviales. En cuanto a dedicar muchos años a escribir un solo libro… Bueno, todos mis escritos han sido recopilados en un único volumen.[190] Acaso perduren, de todo ese libro, algunas páginas.

BARNSTONE: Resulta muy curioso que Poe sea para Europa lo que Whitman fue para las Américas.

BORGES: Sí, y eso se lo debemos a Francia; se lo debemos a Baudelaire y a Mallarmé. Cuando yo era chico, Poe nos llegaba a través de los franceses.

BARNSTONE: Pero ¿por qué es que Walt Whitman resultó ser para el Nuevo Mundo lo que Poe fue para el Viejo Mundo? Casi todos los poetas latinoamericanos, incluyéndolo a usted, han escrito algún poema sobre Whitman.

BORGES: Creo que Whitman gustaba también en Europa. Recuerdo haber leído a Whitman en una excelente traducción alemana de Johannes Schlaf.[191] También gusta en Europa. El hecho es que los Estados Unidos le han dado al mundo al menos tres nombres que resulta imposible ignorar sin cambiar la historia de la literatura. Y esos nombres son Whitman, el segundo es Poe, y en cuanto al último, yo elegiría a Robert Frost. Otra gente elegiría acaso a Emerson. Bueno, cada uno puede elegir al que quiera. Pero en todo caso los Estados Unidos le han dado al mundo esos tres escritores que resulta imposible soslayar. Son autores esenciales. Y la literatura contemporánea no sería lo que es si no fuera por esos dos autores, tan diferentes entre sí y tan desdichados: Edgar Allan Poe y Walt Whitman.

BARNSTONE: ¿Qué aspectos de la prosodia de Whitman cree usted que han imitado otros autores? ¿O, si no se trata de la prosodia, qué aspecto de Whitman cree usted que ha llamado más la atención a otros escritores?

BORGES: Whitman fue, por supuesto, uno de los muchos padres del verso libre, aunque quizá el más notable. Uno lee los salmos y luego lee a Walt Whitman, y resulta evidente que Whitman ha leído los salmos, pero la música de sus versos es diferente. Cada poeta desarrolla su propia música, y, en un punto, también su propio idioma. Luego de que un gran poeta ha atravesado a un idioma, ese idioma ya no es el mismo.

Algo ha cambiado. Y ese es el caso de Walt Whitman. El idioma cambió gracias a él. Ahora bien, Whitman se dedicó a cultivar el lenguaje coloquial. Y uno encuentra unas líneas horribles de vez en cuando. Por ejemplo: «¡Americanos! ¡Conquistadores! ¡Marchas humanitarias!». Es un verso muy poco feliz, y Whitman era también capaz de escribir líneas como esa. Pero los escritores que lograron realmente dominar el lenguaje coloquial llegaron después de Whitman. Me refiero a dos hombres tan diferentes como Mark Twain y Sandburg. Ambos usan el lenguaje coloquial con fluidez, mientras que en el caso de Whitman, más bien podríamos decir que fracasó en ese sentido; él empleaba palabras del francés, del español, y el resultado fue poco feliz. Pero también es cierto que cuando descubrí a Walt Whitman me sentí abrumado. Sentí que era el único poeta. Más tarde me ocurrió lo mismo con Kipling, y luego también con De Quincey, que escribía poesía en prosa; todos poetas muy diferentes. Pero cuando descubrí por primera vez a Whitman sentí que era el poeta, el hombre que había descubierto la manera correcta, la verdadera forma de escribir poesía. Aunque sin duda existen muchas maneras de escribir poesía, diferentes entre sí.

BARNSTONE: ¿Quisiera hablarnos acerca del poema que usted escribió sobre Whitman?

BORGES: Bueno, no recuerdo ese poema. Pero por favor, continúe, me da mucha curiosidad… Quizá me guste más si lo leen traducido al inglés, ya que lo mejorarán bastante. De lo contrario creo que el poema va a decepcionarlos. Es muy malo.

BARNSTONE:

CAMDEN, 1892

El olor del café y de los periódicos.

El domingo y su tedio. La mañana

y en la entrevista página esa vana

publicación de versos alegóricos

de un colega feliz. El hombre viejo

está postrado y blanco en su decente

habitación de pobre. Ociosamente

mira su cara en el cansado espejo.

Piensa, ya sin asombro, que esa cara

es él. La distraída mano toca

la turbia barba y saqueada boca.

No está lejos el fin. Su voz declara:

Casi no soy, pero mis versos riman

la vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman.

BORGES: Está bastante bien este poema, ¿eh? No demasiado bien, pero bastante bien. Dentro de sus limitaciones, claro. Describe al Whitman humano, no al mito.

BARNSTONE: Whitman se pensó a sí mismo como una figura profética, que estaba escribiendo una suerte de Biblia.

BORGES: Bueno, ¡es que eso es exactamente lo que hizo!

BARNSTONE: Con frecuencia en sus cuentos y sus poemas, usted no escribe una Biblia, pero sí aspira a alcanzar secretos, a descifrar enigmas, a encontrar una palabra única.

BORGES: Yo vivo en un estado continuo de asombro.

BARNSTONE: Pero toma distintos caminos. Sus obras se vuelven cada vez más sencillas, tienen cada vez menos palabras.

BORGES: Sí, estoy de acuerdo.

BARNSTONE: Whitman, en cambio, cada vez que sentía que podía agregar un adjetivo, no vacilaba en hacerlo.

BORGES: Sí, es algo que hacía con frecuencia, debo decir.

BARNSTONE: La obra de Whitman podría haberse llamado Hojas de hierba gruesa, porque siempre agregaba palabras enfáticas, y no siempre con buen resultado. ¿Qué piensa usted del hecho que este poeta, a la vez maravilloso e irregular, logra…

BORGES: Pero es que realmente es maravilloso e irregular. Silvina Ocampo me dijo una vez que todo poeta necesita escribir malos versos. De lo contrario, los demás no se notarían. Estábamos hablando de Shakespeare y yo dije que tiene muchos malos versos. Y ella me respondió «Eso es bueno. Todo poeta necesita escribir malos versos». Sólo los poetas de segunda escriben únicamente buenos versos. Uno debe escribir malos versos cada tanto, aunque más no sea por cortesía.

BARNSTONE: Eliot dijo que tiene que haber palabras más débiles entre otras más fuertes para que los versos no pierdan fuerza. Pero entre las tareas que usted afirma haber realizado figura el haber traducido un libro de poemas de Walt Whitman. Usted afirma que Walt Whitman fue el poeta, y que significó tanto para usted. ¿Qué fue lo que Whitman le enseñó?

BORGES: Me enseñó a ser directo. Esa fue la lección que aprendí de él. Pero lo que él me enseñó no es, al fin de cuentas, importante. El hecho es que al leer a Whitman me sentí tan abrumado por la emoción, que me sabía páginas y páginas de sus obras de memoria, que las recitaba en voz baja día y noche. Creo que lo importante de la poesía es que el lector se sienta conmovido al leerla. Si una persona no siente físicamente la poesía, jamás llegará a percibirla.[192] En tal caso, es mejor que se dedique a ser profesor o crítico.[193] Yo creo que la poesía es una experiencia muy personal y muy importante. Es algo que se siente o no se siente. Y si uno realmente la siente, en tal caso no hace falta explicarla.

BARNSTONE: Lo estoy escuchando con tanta atención que todos los demás pensamientos y preguntas se me borran. Pero ahora siento la necesidad de mencionar a Edgar Allan Poe. ¿Podría hablarnos acerca de Poe?

BORGES: Todo escritor deja dos obras muy diferentes. Una es el verso que está escribiendo, el cuento que está narrando, la fábula que le ha sido dada en un sueño. Y la otra obra es la imagen que cada escritor deja de sí mismo. Quizá esta segunda labor, que se extiende a lo largo de toda su vida, es la más importante de ambas. En el caso de Poe, yo creo que nuestra imagen de Poe es mucho más importante que cualquiera de las líneas o páginas que él haya dejado escritas. Pensamos en Poe como un personaje de ficción. Resulta tan vívido para nosotros como Macbeth o Hamlet. Y yo creo que crear una imagen tan vívida y legar luego esa imagen a la memoria del mundo es una labor sumamente importante. En cuanto a los versos de Edgar Allan Poe, sé varios de memoria, algunos me gustan mucho, y otros no tanto. Comenzaré, por ejemplo, con unos versos que recuerdo bien:

Was it not Fate that, on this July midnight -

Was it not Fate (whose name is also Sorrow)

That bade me pause before the garden gate,

To breathe the incense of those slumbering roses?

(Ah, bear in mind this garden was enchanted!)[194]

Y también esta línea muy extraña de su primer libro, Al Aaraaf, no estoy seguro. Mi erudición es tenue:

The eternal voice of God is passing by

And the red winds are withering in the sky![195]

Y al mismo tiempo, cuando pienso en «The Raven» («El cuervo»), lo imagino como un cuervo embalsamado. No logro tomarlo en serio. Cuando el cuervo dice «Quoth the Raven, 'Nevermore'», eso me parece infructuoso. Rosetti,[196] que había leído «The Raven», hizo algo mejor. Se inspiró en Poe, pero escribió:

Look in my face, my name is Might-have-been;

I am also called No-more, Too-late, Farewell…[197]

Está luego esa maravillosa palabra que inventó el Obispo Wilkins[198] en el siglo XVII, una palabra tan hermosa que ningún otro poeta se ha atrevido a usarla. Wilkins inventó dos palabras. La primera es everness, y yo he tenido la audacia de utilizarla como título de uno de mis sonetos, «Everness», porque everness me pareció mejor que eternidad. Se parece a la palabra alemana Ewigkeit. Y también a esa otra palabra, doom, que es incluso mejor que esa línea que tanto me gusta de Dante: Lasciate ogni speranza voi ch'intrate.[199] Y la segunda palabra que el Obispo Wilkins inventó y obsequió al idioma inglés y que nadie ha vuelto a usar jamás porque todos los poetas le han temido, esa terrible, esa hermosa palabra es neverness, que podríamos llevar al alemán como Nimmerkeit. Pero al castellano no, no es posible traducirla al castellano. Y como pueden ver, everness es una palabra muy bella mientras que neverness es una palabra terrible, una palabra llena de desesperanza y desolación. Edgar Allan Poe escribió muchos versos que no me parecen gran cosa, pero hay uno de sus relatos que sobresale entre los otros, y ese relato es Las aventuras de Arthur Gordon Pym. Tenemos a Arthur y Edgar, dos nombres sajones, y luego Gordon y Allan, ambos escoceses. Y luego Pym que corresponde a Poe.[200] Ahora bien, los primeros capítulos de esa larga historia no son,

debo decir, demasiado memorables. Pero los últimos son una verdadera pesadilla, una pesadilla cuyo tema es la blancura, el color blanco pensado como algo terrible. Y resulta evidente que Herman Melville leyó Las aventuras de Arthur Gordon Pym y luego escribió Moby Dick, o la ballena blanca. Y ahí utilizó la misma idea, la idea del blanco, no el escarlata o el negro, como el más terrible de los colores. De manera que ambos libros, Moby Dick y Las aventuras de Arthur Gordon Pym son pesadillas sobre el color blanco.

Edgar Allan Poe creó, además, un género literario. Creó el género policial. Y yo creo que todos los relatos policiales que vinieron después ya habían sido pensados, esencialmente, por Poe. Ustedes recordarán «El misterio de Marie Roget», «Los asesinatos de la calle Morgue», «La carta robada» y «El escarabajo de oro». Y luego, todos esos libros maravillosos que vinieron después; al fin de cuentas, Sherlock Holmes y Watson no son otra cosa que Poe y su amigo, el Caballero Auguste Dupin. Poe pensó en muchas cosas. Pensó que las novelas policiales eran artificiales, de manera que no buscó para ellas una realidad próxima. Las ubicó en Francia; su detective es un detective francés, porque Poe sabía que sería más fácil para él describir París —a la que, creo, jamás llegó a ver— o a los franceses —a los que casi ni conocía— que escribir sobre hechos contemporáneos que acontecieran en Nueva York. Poe se dio cuenta de que la ficción policial es una de las formas de la literatura fantástica. Inventó, entonces, todas las convenciones del género. E inventó luego algo aún más importante. Inventó al lector de relatos policiales. Cuando leemos cualquier cuento policial, cuando leemos, por ejemplo, Eden Phillpotts,[201] o Ellery Queen,[202] o Nicholas Blake,[203] estamos siendo en realidad creados por Edgar Allan Poe.

Poe creó un nuevo tipo de lector. Y esto ha llevado, naturalmente, a la publicación de miles de libros en todo el mundo. Yo mismo he ensayado ese género, el género policial, pero siempre he sabido que el verdadero autor de esos relatos era Edgar Allan Poe.[204] De manera que Poe nos ha dado muchas cosas. Y nos dio además una idea, que yo creo que es errónea pero, a la vez, muy interesante: la idea de que es posible crear poesía a través de la razón. Ustedes recordarán, seguramente, lo que Poe escribió sobre «The Raven».[205] Dijo que al empezar a escribir ese poema necesitaba una palabra con «o" y una "r». Y eso le dio la palabra nevermore. Y luego se encontró ante el problema que surgía de repetirla al final de cada estrofa, porque pensó en terminar cada estrofa con la misma palabra. Y entonces se dijo: «ningún ser racional repetiría esa palabra, nevermore, una y otra vez». Pensó entonces en un ser irracional, y se le ocurrió la idea de un loro. Pero un loro es de color verde y ese color no le pareció aceptable para sus propósitos. Llegó así al cuervo: los cuervos —pensó— son negros, y eso daba el tono correcto. Y luego, el negro debía resaltar en la escena, de manera que pensó en el mármol, y así llegó al busto de Palas Atenea. Y de este modo, a través de una serie de

razonamientos, escribió ese poema, «El cuervo». Dijo que el poema no debía ser demasiado largo ya que, si uno necesita leerlo en dos partes, la atención se diluye y el lector ya no puede seguirlo. Pero no podía ser demasiado breve tampoco, porque entonces no tendría la misma fuerza. Entonces, se dijo Poe, voy a escribir un poema de cien líneas. Aunque al final creo que escribió 107 líneas o 97, o las que fueran. Y entonces pensó: «¿Cuál es el tema más trágico de este mundo?». Y se respondió enseguida: el tema más trágico es la muerte de una mujer hermosa. Y se dijo «¿quién es el que podría lamentar más ese hecho?». Y pensó en un amante. Eso le dio al amante y la muerte de una mujer perfecta. Y luego pensó que esa poesía no podía tener lugar en un ámbito demasiado amplio, así que imaginó un recinto cerrado: imaginó una biblioteca, y pensó que ese sería, sin duda, el lugar correcto para el busto de Palas Atenea. Y luego tenía que haber un contraste. Y ya que el cuervo debía entrar en el poema, Poe hizo que el cuervo irrumpiera en la casa, a través de una ventana, empujado por el viento durante una noche de tormenta. Así, nos dice Poe, fue urdiendo ese poema. Aunque en realidad yo creo que toda esta explicación no es más que una boutade de Poe, una broma. A Poe le encantaban esos juegos. No creo que nadie pueda escribir realmente un poema siguiendo un procedimiento de esa índole. Porque, supongamos que le creyéramos la primera de sus afirmaciones. Bueno, Poe podría haber dicho: «necesito un ser irracional». Y entonces podría haber elegido, digamos, un idiota o un borracho. Pero no, eligió un pájaro, un cuervo. Bueno, yo sé —por mi propia, pobre experiencia—, yo sé que nadie escribe poemas de ese modo. Y el mismo Poe escribió muchos otros poemas que no corresponden a ese sistema. Y creo, además, que el escribir poesía y el razonar son dos actividades esencialmente distintas; yo diría que hay dos formas esenciales de pensar. Una es el razonamiento y la otra es el mito. Los griegos eran capaces de usar las dos al mismo tiempo. Por ejemplo, en esa última conversación de Sócrates, antes de tomar la cicuta, el mito y el razonamiento van de la mano. Pero hoy pareciéramos haber perdido esa facultad. O bien utilizamos argumentos, o bien utilizamos metáforas, imágenes o fábulas. Pero no ambas a la vez. Yo diría que la verdadera forma de escribir poesía consiste en recibir pasivamente al sueño. No hay que intentar razonarlo. Claro que uno luego debe recurrir, inevitablemente, a la razón para fijar ciertos detalles: la métrica, la estructura y las rimas que uno empleará, las cadencias. Pero todos los demás elementos nos llegan en forma de mitos, de sueños.

Y todo esto surge de nuestra imagen de Edgar Allan Poe. Y es importante que imaginemos a Poe como alguien desdichado. La desdicha es parte de la imagen de Poe, de la misma forma en que la desdicha es parte de la imagen de ese otro viejo personaje, Hamlet. Y si yo tuviera que elegir una entre todas las obras de Poe, elegiría, creo, Las aventuras de Arthur Gordon Pym. Pero ¿por qué habríamos de elegir? ¿Por qué no quedarnos, mejor, con todos sus cuentos? ¿Por qué no quedarnos, por ejemplo, con «Los

hechos en el caso del Sr. Valdemar», «El pozo y el péndulo», «El escarabajo de oro»? Son cuentos muy distintos entre sí, y sin embargo en cada uno de ellos se oye la voz de Poe, y seguimos oyéndola hoy en día.

BARNSTONE: Uno de los mitos de Whitman era que él estaba retratando al hombre y la mujer comunes, que estaba usando el habla coloquial, y eventos históricos como la Guerra Civil, la muerte de Lincoln (la cual cantó en «When Lilacs Last in the Dooryards Bloomed»).[206] Su obra, Borges, comparte este rasgo de usar el idioma coloquial, con cuchilleros, con gente de la calle, con la muerte y la vida cotidiana.

BORGES: Bueno, esos son trucos literarios.

BARNSTONE: Pero no son esos, acaso, trucos del hombre común, es decir, es lo que usted comparte con Whitman, combinado con algunos otros rasgos de Poe, por ejemplo, la pesadilla, el sueño, la invención, la imaginación, la erudición, a veces falsa, pero presente, a veces la erudición parodiada, las referencias inexistentes. ¿No es usted, en parte, Poe y Whitman?

BORGES: Estoy, sin duda, en deuda con ambos, como todos los demás poetas contemporáneos. En cuanto a Poe y la pesadilla, hay algo curioso. Yo he leído muchos libros de psicología, pero en esos libros no se dice casi nada acerca de lo maravilloso, de lo extraño de la pesadilla, y esto es algo realmente curioso, ya que hay en la pesadilla algo peculiar que no se da en ningún otro ámbito. En castellano la palabra «pesadilla» es bastante fea y casi no puede ser utilizada. En griego tenemos una bella palabra, ephialtes, que representa al demonio de la noche. Ahora bien, yo tengo pesadillas casi todas las noches, yo tengo el hábito de la pesadilla. Y siento que si yo fuera teólogo —cosa que, afortunadamente, no soy— podría utilizar a las pesadillas como argumento a favor de la existencia del infierno. Es común que en la vigilia nos sintamos desdichados, pero aun en esos momentos, no sentimos el roce de la pesadilla, ese roce siniestro, ese roce sobrecogedor. Eso nos es dado únicamente durante la pesadilla. La pesadilla tiene un horror peculiar; la pesadilla, ese tigre entre los sueños. Hay en ella un horror peculiar que no ocurre nunca en la vigilia. Y ese horror, bueno… ese horror es quizá un pregusto del infierno. Yo no creo en el infierno, por supuesto, pero este es un rasgo singular de las pesadillas que nadie parece haber notado hasta ahora. He leído muchos libros sobre sueños. El de Havelock Ellis,[207] por ejemplo. Y no he encontrado allí ninguna referencia a ese sabor tan extraño y siniestro de la pesadilla. Y sin embargo ese sabor está presente, y ese sabor es acaso, al fin de cuentas, una suerte de don. Ya que en mis pesadillas me han sido dados los argumentos de varios cuentos. Yo las conozco, además, demasiado bien, las tengo bastante seguido y son siempre las mismas. Tengo, por ejemplo, la pesadilla del laberinto. Comienza siempre en una esquina determinada

de Buenos Aires, en una esquina que me es familiar: puede ser Venezuela y Perú o Esmeralda y Arenales, por ejemplo. Y yo sé exactamente dónde estoy, pero en mi pesadilla el lugar se ve completamente distinto: lo que veo son ciénagas, montañas, colinas, a veces ganado o caballos. Pero sé que estoy en esa esquina precisa de Buenos Aires, que no se parece a lo que veo, y sé que debo encontrar el camino a casa, que debo regresar y que no voy a lograrlo. Y entonces me digo, esta es la pesadilla del laberinto, porque a pesar de que camino y camino, en lugar de alejarme regreso una y otra vez al mismo lugar, a la misma habitación, una y otra vez. Esa es una de mis pesadillas. La otra es la pesadilla del espejo. Me veo levantando la mirada, y luego veo reflejada en el espejo la imagen de alguien que no conozco, de alguien desconocido, pero sé que yo soy ese ser, y cuando eso ocurre me despierto y me tiembla todo el cuerpo. Así que mis pesadillas son siempre las mismas. Pero me parece que nos estamos alejando de Poe.

BARNSTONE: Creo que nos hemos alejado de Poe porque usted se ha adentrado en esa extraña noción de realidad, es decir en el sueño y en la pesadilla, tan característica de su obra y de la obra de Poe.

BORGES: De la obra de Poe, por supuesto, y también del idealismo. En cuanto a la idea de que el mundo es irreal, eso es algo que yo siempre he pensado. Yo vivo en un estado constante asombro ante el mundo y ante las cosas que me ocurren. Por ejemplo, el año pasado cumplí ochenta años, y entonces pensé, bueno, ya nada nuevo puede sucederme ahora. Pero luego debí someterme a una operación que fue a la vez exitosa y muy dolorosa. Y luego hice también un maravilloso viaje a Japón, un país por el que siento ahora un profundo aprecio y que antes no conocía, y ahora, curiosamente, estoy aquí, en Indiana, hablando con todos ustedes. El futuro me tenía reservadas todas esas cosas, todos esos dones, y yo ignoraba todo eso. Y ahora ese futuro ha llegado, y yo sigo esperando del futuro que éste me depare más dones. Ya que lo único que podemos tener por cierto del futuro es que será muy distinto del presente. La gente suele imaginar al futuro en términos del siglo XX, pero de un siglo XX magnificado y distorsionado. Pero yo sé que, en primer lugar, habrá muchos futuros, y en segundo lugar, que las cosas que ahora pensamos que son importantes serán frívolas e irrelevantes en el futuro. Por ejemplo, a la gente no le interesará la política, nadie creerá que todos somos iguales —esa creencia es una mera ilusión—, la gente no pensará en términos de circunstancias, de fracasos o de éxitos. Creo que el mundo del futuro será muy distinto al de hoy y que habrá muchos mundos diferentes. No será como el Mundo feliz de Huxley,[208] que es una mera exageración del mundo de hoy, vista a través del cristal de Hollywood. Sé que nos aguardan muchos futuros diferentes. ¿Por qué hablar de un futuro? No tiene el menor sentido.

BARNSTONE: Me pregunto si para terminar esta charla usted podría decirnos algo sobre Robert Frost. ¿Quizá recuerda de memoria su poema «Acquainted with the night»?

BORGES:

I have been one acquainted with the night.

I have walked out in rain – and back in rain.

I have outwalked the furthest city light.[209]

Y al final tenemos la misma línea: «I have been one acquainted with the night». Al comienzo, tras una primera lectura, uno piensa que «acquainted with the night» significa: «He caminado por una ciudad de noche,» pero luego uno empieza a darse cuenta, al llegar a las últimas líneas, que la noche equivale al mal, especialmente en el sentido sensual como lo sentiría un puritano, porque

One luminary clock against the sky

Proclaimed the time was neither wrong nor right

I have been one acquainted with the night.[210]

Y ese, yo creo, es el mayor logro de Frost: era capaz de escribir poemas que parecen simples, pero cada vez que uno los lee uno se adentra más profundamente en ellos y encuentra allí nuevos senderos y significados diferentes. De manera que Frost nos ha dado una nueva idea de la metáfora. Nos da la metáfora de tal forma que en un primer momento la aceptamos como una afirmación simple y directa. Y recién después nos damos cuenta de que es en realidad una metáfora. «And miles to go before I sleep / And miles to go before I sleep».[211] Ahí vemos que las mismas palabras tienen significados diferentes. En el anteúltimo verso las palabras significan, literalmente, «millas» y «caminar» y «dormir». Pero en el último verso, que las repite, «dormir» ya quiere decir «muerte». Y Frost hace todo esto de una manera muy discreta. Era, supongo, un hombre tímido. Pero yo lo considero el mejor poeta de este siglo, si es que la frase «el mejor poeta» significa algo. Pienso que Frost fue quizá un mejor poeta que el otro candidato, que sería William Butler Yeats. Yo prefiero a Frost, pero esa es una preferencia mía, personal. Por supuesto que admiro a Yeats. Cuando recuerdo líneas como «That dolphin-torn, that gong-tormented sea»[212]… Ese es un verso maravilloso, es decir, el

tipo de versos que Frost intentó evitar, y que yo mismo intento, de igual modo, evitar. Pero Yeats era también capaz de escribir versos muy simples y directos. Por ejemplo:

How can I, that girl standing there,

My attention fix

On Roman or on Russian

Or on Spanish politics?

Y luego:

And maybe what they say is true

Of war and war's alarms

but O that I were young again

And held her in my arms! [213]

MIEMBRO DE LA AUDIENCIA: Quisiera saber qué piensa usted acerca del Premio Nobel, y qué es lo que Borges, el otro Borges, opina sobre él.

BORGES: Pienso que ambos sienten la misma codicia por el Nobel. Pero jamás lo obtendrán.

BARNSTONE: El comité del Premio Nobel se sigue equivocando año a año.

AUDIENCIA: También me gustaría escucharlo hablar más sobre el inglés antiguo, quizás solamente porque a mí también me encanta, el anglosajón.

BORGES: Recuerdo a un discípulo mío, un estudiante también, que dijo: «¡Qué pena, qué pena, la batalla de Hastings![214] Ahora el anglosajón ha degenerado en mero inglés, y debemos soportar a Shakespeare. ¡Qué pena!» Lo cierto es que me enamoré del anglosajón. Creo que los sonidos del anglosajón, las vocales abiertas, las Rs duras como la R escocesa, son acaso mejores que los sonidos más suaves del inglés actual. El anglosajón era mucho más sonoro. Esa es la razón. Y ahora mi memoria está llena de versos anglosajones. En la poesía anglosajona tenemos continuamente la impresión de que los poemas han sido escritos o cantados por, o más bien, dados a, hombres simples y valientes. No abundan en vanidades. Hay quizá algo de vanidad en las kennings. Pero los anglosajones pronto se dieron cuenta de que las kennings no llevaban a nada y éstas se transformaron así en meros sinónimos. Los anglosajones fueron, además, los primeros en hablar abiertamente: recuerdo las elegías, el comienzo del Seafarer: Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan, siþas secgan: «Puedo cantar una canción de mí mismo / narrar mis viajes».[215] Esas primeras líneas pertenecen en realidad a Walt Whitman. En la poesía anglosajona encontramos además algo esencial, no solo para Inglaterra, sino para todo el mundo: estoy hablando del mar. El mar está siempre a la vuelta de la

esquina en la poesía anglosajona. Incluso en ese poema tan árido, el Beowulf, encontramos el mar al comienzo:

… Men ne cunnon

secgan to soðe, selerædende,

hæleð under heofenum, hwa þæm hlæste onfeng.[216]

Allí está el mar. Y por supuesto en el Seafarer, cuando el poeta habla de los rigores y la atracción del mar. Hay quienes han visto en este poema un diálogo. Pero yo creo que eso es un error, creo que debemos pensarlo como un poema que ha sido escrito por una sola persona, un solo personaje que ha sido derrotado por el mar, que ha padecido al mar, pero ha seguido amándolo a pesar de ello. Y ese poema es quizá el mejor de todo lo que ha sobrevivido de la literatura anglosajona. Pero hay además otro poema, escrito después de la batalla de Hastings, traducido al inglés actual por Longfellow. Es el poema «La sepultura». Longfellow traduce.

Doorless is that house and dark it is within.

Pero si volvemos al original encontraremos que es aún mejor.

Dureleas is Þet hus, and dearc hit is wiðinnen[217]

AUDIENCIA: ¿Podría contarnos más acerca de su vínculo con Ariosto, o lo que siente por la literatura italiana y por Dante?

BORGES: Pienso que la Divina Comedia es quizá la obra cumbre de toda la literatura. Y creo que el hecho de que yo piense eso indica que debo tener razón, porque no hay ningún otro motivo para que a mí me guste tanto la Comedia. No tengo, hasta donde yo sé, sangre italiana. No soy católico. No puedo aceptar la mitología en la que está basado ese poema. No creo en el infierno, en el purgatorio ni en el cielo. Y sin embargo, sé que Dante acierta en cada verso. En el caso de Shakespeare, bueno, sabemos que Shakespeare puede decepcionarnos en cualquier momento. Pero Dante no; Dante es totalmente confiable. Podemos confiar, podemos estar seguros de que no va a decepcionarnos jamás. Como poeta, sabe perfectamente lo que está haciendo. Y hay otra cuestión bastante curiosa que quisiera señalar ahora. Es una idea de Dante: que la vida de cada persona está cifrada en un único momento. Y ese momento representa años y años de vida, y denota o simboliza a esa persona. Por ejemplo, en la Comedia no se nos dice nada en absoluto acerca de Paolo y Francesca. No sabemos nada de sus opiniones

políticas (si es que tienen alguna), de sus ideas (si es que las tienen), pero sabemos que estaban leyendo un libro que vino de Bretaña y que repentinamente supieron que los personajes de ese libro eran ellos mismos, y supieron también que estaban enamorados.[218] Con eso nos basta. De manera que Dante elige un momento en la vida de cada persona, y ese instante es ya suficiente, ya que ese momento en particular retrata la personalidad entera, y la vida entera del personaje. A veces Dante consigue esto en sólo tres líneas; a pesar de esa brevedad, el personaje queda retratado de ese modo y para siempre. Este es uno de los logros de Dante, uno de los muchos logros de Dante. Y dado que yo no había estudiado nunca italiano, comencé a leer la Comedia en inglés en la traducción de Longfellow. Y leía también las notas. Tenía además en casa una edición bilingüe, y yo leía, primero, el texto en inglés, leía un canto, y luego el texto italiano. Seguí leyendo así y cuando me encontré nuevamente en el Purgatorio, pude ya prescindir del inglés para continuar leyendo únicamente en italiano. Creo que intentar traducir a Dante al castellano es un error, ya que se trata de idiomas tan parecidos que cualquiera puede entenderlos a ambos. Además, los italianos han hecho muy bien ese trabajo. Yo ya he leído la Divina Comedia en diez o doce ediciones diferentes. La he leído en una edición distinta cada vez, y en cada caso me he encontrado con nuevas interpretaciones. Ariosto[219] también ha significado mucho para mí. Tengo un poema que se titula, de hecho, «Ariosto y los árabes».[220] En ese poema lamento que nadie parece haber leído a Ariosto desde que se impusieron Las mil y una noches. Y ya ni siquiera leemos Las mil y una noches como deberíamos. Hemos olvidado a Ariosto y no deberíamos haberlo olvidado. Esas dos obras, el Orlando furioso y Las mil y una noches, se parecen en el hecho de que ambas son, en realidad, infinitas. Y creo que el hecho de que sigamos leyendo libros tan vastos es en sí una virtud. Esa extensión es necesaria: todo laberinto debe ser vasto.

11

Yo siempre sentí el temor de los espejos

Yo siempre sentí el temor de los espejos. Cuando era chico, había algo terrible en mi casa. En mi cuarto teníamos tres espejos muy altos. Y como los muebles eran de caoba, actuaban también como una suerte de espejo oscuro, como el espejo que San Pablo describe en su epístola. Me infundían temor, pero como yo era chico nunca me atreví a decir nada.

Universidad de Indiana, abril de 1980

ALBERTO COFFA: Todos los lectores de Borges saben que sus filósofos favoritos tienden a estar vinculados a la tradición idealista, y Schopenhauer es, sin duda, uno de ellos.

JORGE LUIS BORGES: Hume, Berkeley y Schopenhauer, sí.

COFFA: De manera que quizá podemos comenzar por las preguntas más fáciles y tontas para luego ir pasando a preguntas que sigan siendo tontas pero tal vez menos tontas.

BORGES: ¡Seremos lo más tontos que podamos!

COFFA: Podría empezar con lo siguiente. Leí que Borges afirmó sobre Schopenhauer: «Si hoy tuviera que elegir un único filósofo, yo lo elegiría a él. Si el enigma del universo puede ser enunciado en palabras, yo pienso que esas palabras están en sus escritos».

BORGES: ¿Yo dije eso? ¿De veras?

COFFA: Creo que sí. ¿Está usted de acuerdo con eso?

BORGES: Por supuesto.

COFFA: Rodríguez Monegal se pregunta, en la biografía que escribió de Borges[221]…

BORGES: No la he leído. No he leído ninguna biografía sobre mí.

COFFA: Bueno, ha hecho algo mejor, la ha vivido.

BORGES: La he padecido, sí.

COFFA: Rodríguez Monegal se pregunta en qué puede haber consistido exactamente la influencia de Schopenhauer, y responde con una conjetura, que yo quisiera leerle ahora en voz alta para preguntarle qué opina acerca de ella. «En Schopenhauer, Borges encontró quizá la noción de que el arte es el único camino hacia el significado. Que el arte es tan capaz como la ciencia de crear un cosmos natural significativo a partir de un orden social que se derrumba». Así que usando esta cita como excusa, usted podría tal vez decirnos si esta afirmación se aproxima a la verdad.

BORGES: Me pregunto si un orden social que se derrumba tiene algo que ver con la filosofía. Pienso que la filosofía es eterna. Con respecto a la primera parte de su pregunta…

COFFA: El comienzo de la afirmación de Monegal es que en Schopenhauer, Borges encontró tal vez la noción de que el arte es el único camino hacia el significado.

BORGES: Bueno, me resulta difícil aceptar esa afirmación. Yo creo que *todo* el lenguaje ofrece un camino hacia el significado. Cada cosa en el mundo puede ser usada para crear sentido. No veo ninguna razón para que el arte sea el único medio para ello.

COFFA: Usted escribió un poema a Sarmiento, ese gran político argentino.

BORGES: Es el único hombre de genio que hemos tenido, con excepción quizá del poeta Almafuerte. Los demás fueron solo hombres de talento.

COFFA: En este poema, usted lo compara…

BORGES: Me pregunto qué es lo que dije sobre Sarmiento.

COFFA: Bueno, voy a decírselo.

BORGES: Gracias, siento mucha curiosidad.

COFFA: Seguramente estará en desacuerdo, pero usted lo compara con lo que usted llama los héroes de la política argentina, esas personas…

BORGES: Se refiere usted a los padres fundadores, a los próceres.

COFFA: Sí, como Washington aquí o Bolívar en Bolivia.

BORGES: O quizá San Martín.

COFFA: Gente que es tan ambigua que cualquiera podría admirarla, independientemente de la política. Pero a Sarmiento, en cambio, la mitad de los argentinos lo odia y la otra mitad lo ama, incluso hoy.

BORGES: Lo cual es una prueba de que continúa viviendo, de que sigue teniendo amigos y enemigos.

COFFA: Bueno, esto me lleva ahora a Schopenhauer, de una manera misteriosa.

BORGES: Me resulta muy misteriosa.

COFFA: Aquí va: Me pregunto cuando intentamos evaluar a Schopenhauer, utilizando este criterio de su capacidad de ser inequívoco, ¿no le preocupa el hecho de que Schopenhauer puede ser admirado y tomado como ejemplo por una buena persona como el Sr. Borges, y por un tipo tan despreciable como Otto Dietrich Zur Linde,[222] comandante de un campo de concentración en uno de sus cuentos?

BORGES: Sí, claro, lo recuerdo.

COFFA: ¿No le preocupa?

BORGES: No, supongo que ambos tenemos razón, si admiramos a Schopenhauer.

COFFA: Pero por qué le preocupa que San Martín y todos los otros próceres puedan representar distintas cosas para diferentes personas, mientras que usted prefiere el inequívoco Schopenhauer, pero no le preocupa que Schopenhauer pueda ser usado por los nazis para decir lo que ellos querían y por el otro lado por usted mismo para decir lo que usted desea expresar.

BORGES: Si los nazis citan a Schopenhauer, esto únicamente significa que no lo han entendido. Lo mismo vale para Nietzsche. Nietzsche, por ejemplo, dijo tras la fundación del imperio alemán: «Otro imperio, otra bobería».[223] Pero luego los nazis lo usaron también para sus fines. Y sin embargo Schopenhauer fue su maestro, y ninguno de los dos era, en absoluto, nacionalista. Yo detesto a los nacionalismos. Intento ser cosmopolita, ser un ciudadano del mundo. Y soy a la vez un buen ciudadano argentino. La República Argentina forma parte del mundo.

COFFA: Alguna gente discutiría esa afirmación.

BORGES: ¿Ah, sí? ¿Acaso la Argentina es parte del Infierno, o del Purgatorio?

COFFA: Probablemente.

BORGES: ¿Y del Paraíso?

COFFA: No, del Paraíso no.

BORGES: No, por cierto que no es parte del Paraíso. Este es quizá inalcanzable, o inexistente. Mientras que el infierno nos acompaña siempre, o casi siempre. No hoy, aquí, por supuesto.

COFFA: ¿Cuál es, entonces, la interpretación correcta de Schopenhauer? ¿Qué fue lo que lo atrajo desde un comienzo?

BORGES: Schopenhauer, si mal no recuerdo, escribió que no tenía más que una idea: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, «El mundo como voluntad e idea»,[224] y que el camino más breve para explicar esa idea figuraba en esos dos volúmenes tan gratos que escribió. Ese, dijo Schopenhauer, es el camino más breve, no conozco ningún otro. Pero lo que yo digo todo el tiempo es *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Claro que debo explicar esto, porque esas palabras en sí no tienen demasiado sentido. Lo que Schopenhauer llamó *Wille*[225] es, claramente, lo mismo que Bergson llamó *élan vital* y Bernard Shaw llamó *the life force*. Esas tres expresiones significan lo mismo. Y en cuanto a *Vorstellung*,[226] creo que es la misma idea que encontramos en el budismo, la idea de *maya*,[227] de ilusión, de que las cosas no existen en sí mismas sino únicamente como fenómenos. En el caso de Schopenhauer, creo que he seguido leyéndolo y releyéndolo durante toda mi vida porque es, además, un excelente escritor. Nadie espera eso de un filósofo. Y sin embargo, había filósofos que escribían muy bien antes de Kant y Hegel. Luego, los filósofos desarrollaron una jerga propia muy peculiar. Pero San Agustín era un buen escritor. Descartes era un buen escritor. Y luego tenemos, por supuesto, a Locke, a Hume y a Berkeley, que escribían muy bien también, al igual que Schopenhauer. Pero hoy en día la filosofía parece estar asociada a una suerte de jerga extraña.

COFFA: Rodríguez Monegal afirma que usted solía encontrarse con su padre[228] y Macedonio Fernández para hablar de filosofía y que ustedes conversaban sobre Schopenhauer. ¿De qué temas hablaban?

BORGES: Recuerdo que cuando yo era chico mi padre me explicó los enigmas esenciales, los problemas esenciales, de la filosofía sin recurrir a un solo nombre ni una

sola fecha. Por ejemplo, con la ayuda del tablero de ajedrez, me explicó las paradojas de Zenón, de los presocráticos, sin mencionarlos. Recuerdo también una noche que estábamos en casa y me preguntó —tomó una naranja en su mano, estábamos cenando y había naranjas de postre— y me preguntó: «¿Esta naranja de qué color es?». Y yo le dije: «Bueno, creo que es color naranja». Y me di cuenta de que eso no bastaba y le respondí: «Digamos que es entre amarilla y colorada». Y mi padre me dijo: «Sí, pero qué ocurre si apago la luz o si cerrás los ojos…». Y me quedé mirándolo. Y entonces me dijo: «¿Realmente creés que la naranja está sintiendo continuamente su propio sabor, todo el día y toda la noche?». Y yo le dije: «Bueno, no, no iría tan lejos». Y entonces me preguntó: «¿Cuánto pesa esta naranja?». Y la sostenía en su mano. Y me fui deslizando así, suavemente, hacia el idealismo, sin que esa palabra hubiera sido siquiera mencionada. Y todo eso me llevó también no a comprender, sino a percibir, a sentir, las paradojas de Zenón, sin que mi padre hubiera siquiera pronunciado ese nombre. Más adelante me dio también un libro, un libro escrito por Lewes, judío, amigo de George Eliot, y ese libro se llamaba *A Biographical History of Philosophy*.[229] Todavía tengo ese libro a mi lado en casa. Y allí encontré que todos esos juegos, esas perplejidades de mi padre, figuraban en ese libro y se llamaban idealismo, filosofía presocrática, *etc.* Fui llevado a ellas por mi padre, que sabía enseñar. Él era profesor de psicología; descreía profundamente de ella pero la enseñaba de esa manera tan eficaz, haciendo preguntas simples. Me enseñó filosofía con la ayuda de una naranja y del tablero de ajedrez. Luego busqué sentir esos problemas yo mismo. A veces me despierto y me pregunto: «¿Quién soy?» o incluso «¿Qué soy? ¿Qué estoy haciendo?». Y pienso en el fluir del tiempo. Recuerdo un verso extraordinario que Tennyson escribió cuando tenía quince años: «Time flowing in the middle of the night».[230] Claro que Tennyson se refería, creo yo, al tiempo Newtoniano, al *tempus absoluto*. Y hay otros versos sobre el tiempo, ya que el tiempo es un tema tan profundo. A mí me parece, de hecho, que el tiempo es *el* tema. Yo creo que es el enigma esencial. Si pudiéramos comprender qué es el tiempo —aunque está claro que no lo sabremos nunca— entonces sabríamos realmente quiénes somos y qué somos. El hecho de que yo esté hoy aquí con ustedes, que estaré en Buenos Aires dentro de diez días, y que recuerde períodos de mi infancia en Uruguay y Argentina… Todas esas cosas me pertenecen de una forma que no puedo expresar, que no logro entender. Pero seguiré intentando resolver estas cuestiones, aunque sé, por supuesto, que no lo lograré jamás, y que el placer no está en la respuesta, sino en la misma búsqueda.

COFFA: En relación a su interés por el idealismo, usted se encontró con el solipsismo; de hecho, usted se refirió al solipsismo la última vez en su charla sobre la poesía.

BORGES: La idea central del solipsismo es que existe un único individuo. Yo soy un individuo, pero también lo es cada uno de ustedes. Y todo el resto ha sido soñado por

ese único individuo. Por ejemplo, digamos, el cielo, las estrellas, el planeta Tierra y la historia entera, todo eso no es más que un sueño. Claro que si uno acepta que el solipsismo es absoluto, entonces puede afirmar también que el mundo comienza cuando golpeo la mesa, así… Pero no puede haber empezado entonces, porque ese ya es un hecho pasado. Es un hecho que ocurrió hace mucho, mucho tiempo, en un instante, en el segundo en que golpee la mesa. Y uno puede seguir y seguir así y no terminar jamás. Creo que si fuéramos realmente solipsistas, pensaríamos que existe únicamente el presente: no creeríamos ni en el pasado ni en el futuro. Pero dado que el presente avanza continuamente, debemos aceptar una pequeña porción de pasado y una pequeña porción de futuro. Hay que aceptarlos. Y eso nos llevaría, bueno, a la historia universal, a todo el pasado del mundo, al futuro, y así siguiendo.

COFFA: Mientras me preparaba para esta conversación, pensé que debería explicarle a la audiencia qué es el solipsismo antes de formular mis preguntas acerca del tema, pero me encontré con un problema muy serio.

BORGES: Bueno, el solipsismo, creo, fue descubierto por Descartes, que lo rechazó. Nadie parece haber aceptado el solipsismo. Al menos yo he leído las refutaciones de Bradley y de Bertrand Russell. Pero jamás he leído ninguna prueba a favor, o que proponga seriamente aceptarlo. Sólo he leído refutaciones.

COFFA: Sí, y la mayoría escritas por personas que afirman que el solipsismo es irrefutable.

BORGES: Correcto, irrefutable, a la vez que no logra persuadir a nadie. Eso es lo que Hume dijo de Berkeley, ¿no? «Sus argumentos son irrefutables y no producen la menor convicción».[231] Esas son palabras de Hume.

COFFA: Que son válidas para la mayoría de los argumentos filosóficos.

BORGES: Sí, eso creo. Pero recuerdo que Emerson escribió que los argumentos no convencen a nadie. Y Walt Whitman también sintió que los argumentos no servían para nada. Pueden convencernos el aire de la noche, el viento, mirar las estrellas, pero no los argumentos.

COFFA: Volveremos al idealismo en instantes, pero ahora quisiera hacerle una pregunta sobre un filósofo que no ha influido demasiado sobre usted, hasta donde yo sé, el filósofo español Ortega y Gasset. No quiero preguntarle específicamente sobre él, sino sobre un análisis que usted hizo…

BORGES: ¿Yo hice un análisis?

COFFA: Sí. Sobre un tema sobre el que Ortega y Gasset escribió, lo cual no es sorprendente dado que escribió sobre todos los temas, según me dicen.

BORGES: No lo he leído.

COFFA: Su análisis tenía que ver con la teoría de Ortega y Gasset sobre la novela.[232] En pocas palabras, lo que él decía era que…

BORGES: … que es imposible inventar un argumento que sea realmente nuevo. Pero la gente está continuamente inventando nuevos argumentos. Por ejemplo, los escritores de cuentos policiales inventan nuevas tramas todo el tiempo.

COFFA: Correcto, y con esto Ortega y Gasset hacía alusión a la distinción entre sustancia y función, y lo que él dice es que hasta el 1900, no solo la literatura sino también la ciencia habían estado basadas en la idea de función, en tanto que nadie se había fijado en serio en la sustancia…

BORGES: Sustancia y función. ¿Qué quiere decir con eso exactamente? Me cuesta seguirlo.

COFFA: Estoy citando a Ortega y Gasset.

BORGES: Pero hay que explicarlo para poder entenderlo. ¿Qué quería decir con «función»? ¿Se refería a la trama?

COFFA: Supongo que se refería a la estructura de la novela, independientemente de la psicología de los personajes.

BORGES: Bueno, eso depende. En el caso de un cuento, la trama es lo más importante. Pero en el caso de una novela, podemos llegar a obviarla, lo que realmente importa son los personajes. O tal vez en un cuento de Henry James, ambos son importantes. O en un cuento de Kipling, por ejemplo, ambas son importantes: la trama y eso que recibe el difuso nombre de «psicología de los personajes».

Pero para recurrir a un ejemplo famoso, el *Quijote*, incluso en el caso de esa novela tan famosa, uno siente que esas aventuras son poco más que adjetivos del protagonista. Son como atributos del Quijote. Son necesarias para que lo conozcamos *a él*. Todas las aventuras de Don Quijote son como adjetivos de Don Quijote. Están ahí para mostrarnos qué clase de persona era. Las aventuras en sí son irrelevantes y más bien

pobres. Pero cumplen bien su función, ya que luego de leer el *Quijote* sentimos que lo conocemos y sabemos quién era. Y nos han permitido ser Don Quijote o Alonso Quijano durante todo ese tiempo, mientras leíamos el libro. Y lo mismo podría decirse de muchas otras novelas, por ejemplo, las de George Meredith, *The Egoist* y muchas otras. Uno siente que han sido escritas para mostrar al personaje. En tanto que en otras novelas, lo que realmente importa es la acción, y luego la sorpresa que uno encuentra al final. Por ejemplo en las novelas de aventuras. Yo diría que en *La isla del tesoro* de Stevenson y *Las mil y una noches* lo más importante son las aventuras y no los personajes, ya que los personajes no podrían existir sin esas aventuras. Las aventuras son lo más importante.

COFFA: Yo creo que lo que Ortega y Gasset trataba de afirmar es…

BORGES: Pareciera que Ortega y Gasset leyó muy pocas novelas, ¿no?

COFFA: No sabría decirle.

BORGES: Bueno, Ortega y Gasset no sabía nada de inglés, así que se perdió las mejores novelas del mundo.

COFFA: No sé. Pero me parece que lo que él afirmaba es que ya no hay posibilidad de inventar argumentos nuevos, que los hemos agotado.

BORGES: No lo creo. Yo estoy continuamente inventándolos. No parece que se me hayan acabado.

COFFA: Sí, creo que está en lo cierto. Pero en todo caso, lo que Ortega y Gasset quería decir…

BORGES: Ya sé. Lo que él quería eran novelas como *Mario el epicúreo*, de Pater, ¿no? Novelas en las que no ocurre prácticamente nada, que parecen haber sido escritas para que las lea una persona mayor. Creo que lo que quería era ese tipo de novela, ¿no?

COFFA: Proust… Aunque Proust era tal vez demasiado hasta para él.

BORGES: Sí, Henry James, Meredith; Pater.

COFFA: Lo que llamamos novela psicológica.

BORGES: Yo disfruto ambos tipos de novela. Me gustan las tramas y me gustan los personajes.

COFFA: Pero como a él le gustaban, y era filósofo, sentía la necesidad de demostrar que esa era la única opción posible.

BORGES: A ver, déjeme pensar… en el caso de Shakespeare, uno cree en los personajes pero no en los argumentos. Todos creemos en Hamlet. Termina siendo mucho más real que nosotros mismos. Pero no creemos en el fantasma de su padre, en la madre o en su tío. Yo al menos no logro aceptar el argumento. Me sucede lo mismo con Macbeth. Yo creo en Macbeth y en Lady Macbeth. Hasta en las tres brujas que son también las parcas. Pero no logra convencerme la trama.

COFFA: De manera que tenemos la novela psicológica, por un lado, en la que los personajes son lo más importante, en tanto que lo que les ocurre no es tan significativo…

BORGES: En el caso de Conrad, yo creo que *ambos* son importantes. Conrad es para mí *el* novelista. Entonces, en el caso de Conrad, ¿qué pensamos de él? Uno piensa en Conrad tanto en términos del relato como de los personajes. Así que en realidad ese contraste no existe. Estamos hablando de las dos cosas al mismo tiempo.

COFFA: Pero en sus propios escritos, o al menos en muchos de ellos, la trama prevalece por encima de los personajes.

BORGES: El hecho es que soy incapaz de crear personajes. Siempre estoy escribiendo sobre mí mismo en situaciones imposibles. Nunca, que yo sepa, he creado un solo personaje. En mis cuentos, creo que el único personaje soy yo mismo, disfrazado de gaucho, de compadrito, o de alguna otra cosa, pero en realidad soy siempre yo; yo mismo en épocas imaginarias o en situaciones imaginarias. No he creado ningún personaje.

COFFA: Excepto usted mismo.

BORGES: Así es. Pero si pensamos en Dickens, pensamos en términos de multitudes. También en el caso de Shakespeare. En el caso de Balzac, me han dicho que ocurre lo mismo, pero no lo he leído.

COFFA: Aquí viene mi pregunta.

BORGES: Sí, ¡al fin! Le pido disculpas.

COFFA: No se preocupe. No han venido a escuchar mis preguntas.

BORGES: Yo sí he venido a escuchar sus preguntas.

COFFA: La novela psicológica, afirma Ortega y Gasset, es la única opción viable, y hay muchos autores que escriben hoy en día este tipo de novela. Pero luego está este otro tipo de escritura…

BORGES: Son trucos.

COFFA: … que usted afirma que está viva y gozando de buena salud, esa literatura que usted mismo practica, con Adolfo Bioy Casares y muchas otras personas, y que parece haber tenido una gran influencia en Sudamérica. Y no digo Latinoamérica porque si lo hiciera sé que usted me diría que no existe tal cosa.

BORGES: Así es. Latinoamérica es una ficción.

COFFA: La pregunta es: ¿Tiene esto algo que ver con su decisión de no escribir novelas psicológicas y de escribir otro tipo de cosas? Y antes de que me conteste, quisiera leerle un párrafo de algo que usted escribió.

BORGES: Sí, pero antes quisiera aclarar que lo que yo escribo no depende de lo que yo *quiero*. Esas cosas me son dadas por algo o alguien. Podemos llamarla la musa o el Espíritu Santo o el inconsciente. Yo no elijo mis temas ni mis argumentos. Me son dados. Los temas me eligen a mí. Yo sólo debo mantenerme al margen y recibirlos con una actitud pasiva.

COFFA: ¿Tenemos a mano un ejemplar de *Otras inquisiciones*?

BORGES: Si no encuentran ninguno, da igual: pueden inventar cualquier cosa que se les ocurra.

COFFA: Quisiera pedirle que comente algo que usted afirma en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» de *Otras inquisiciones*.[233]

BORGES: Ah, ¿yo afirmo algo?

COFFA: Sí, sí.

BORGES: Escribí esas cosas hace mucho tiempo y soy un señor mayor ahora, tengo más de ochenta. No puede esperarse que recuerde todo lo que he escrito. Además, yo nunca releo mis propios textos. Intento recordar a otros autores, mejores que yo.

COFFA: «El carácter del hombre y sus variaciones son el tema esencial de la novela de nuestro tiempo; la lírica es la complaciente magnificación de venturas o desventuras…»

BORGES: ¿Yo escribí eso?

COFFA: Sí. Usted lo escribió.

BORGES: Está bastante bien, ¿eh?

COFFA: «… las filosofías de Heidegger y de Jaspers…»

BORGES: ¿Yo escribí eso?

COFFA: Sí, pero déjeme terminar la frase.

BORGES: Nunca las he leído.

COFFA: «… hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad…»

BORGES: Sólo he leído la filosofía existencialista de Alexis Meinong.

COFFA: «… estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el *Vedanta* reprueba como error capital».

BORGES: También fueron rechazadas por el Buda, creo, ¿no? Y por Hume.

COFFA: Y por Schopenhauer.

BORGES: Por Schopenhauer y por mi amigo Macedonio Fernández.

COFFA: «Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales». De manera que tenemos la poesía lírica, las obras de Heidegger y Jaspers que son en último término inmorales, y luego tenemos la obra de Shaw, que usted presenta como paradigma del enfoque opuesto, y que «deja un sabor de liberación».

BORGES: Me parece que alguien metió ahí los nombres de Heidegger y de Jaspers.

COFFA: ¿Podría darnos su opinión sobre todo esto?

BORGES: Sí. Claro que puedo. Al menos voy a intentarlo. Pienso que la novela intenta halagar al lector convirtiéndolo en un personaje interesante, mientras que en la épica, por ejemplo, no se espera que el lector analice sus propias desventuras. Y en ese sentido uno puede pensar que la novela es algo inmoral. O en Beider, que fomenta la introspección, y abunda así, como decía Kipling, en la autocompasión, que encontramos en la novela, pero que la épica jamás fomenta, ni tampoco aquellos escritores que tienen un sesgo épico, por ejemplo, Joseph Conrad o George Bernard Shaw.

COFFA: La conjetura absurda que yo quería que usted refutara era la siguiente: que a usted no le interesan demasiado las novelas psicológicas porque usted no cree que exista el yo, y que en todo caso el yo no tiene nada de interesante.

BORGES: Pienso que la novela psicológica propende a las falsedades y a las mentiras. Uno puede decir cualquier cosa en una novela psicológica. «Fulano era tan feliz que decidió suicidarse». Eso puede pasar en una novela, pero nunca en un cuento. En una novela, todo es posible. Por ejemplo, la idea de amar y odiar a alguien al mismo tiempo. Bueno, el psicoanálisis es una suerte de novela. O de chisme.

COFFA: Entonces, ¿podríamos decir, o estoy totalmente equivocado, que la novela psicológica está basada en una filosofía errónea, en una filosofía que, como las de Heidegger y de Jaspers, y la poesía lírica, son en cierto sentido éticamente incorrectas?

BORGES: Sí. Me atrevería a afirmar eso, al menos aquí y ahora. Me pregunto qué pensaré de esto mañana, o pasado mañana. Pero hoy, sí, estoy completamente de acuerdo. La novela psicológica es algo en cierto sentido erróneo. Y lo mismo puede decirse del movimiento romántico, del sentimentalismo. Me parece que a todas esas cosas habría que atenuarlas, más que propiciarlas.

COFFA: ¿Sería correcto vincular a la novela psicológica con una actitud realista…

BORGES: Supongo que sí.

COFFA: … en tanto que su literatura mágica y fantástica, estaría más bien vinculada con una visión idealista de las cosas, idealista al menos en términos de la noción del yo?

BORGES: Yo tiendo a pensar que todas las cosas son ilusorias. La idea de que el mundo es acaso un sueño no me resulta ajena. Todo lo contrario. Pero sé que cuando escribo debo enriquecer al sueño, debo agregarle algo al sueño. Debo, digamos, darle estructura al sueño. Y en cuanto al realismo, siempre he pensado que es intrínsecamente, esencialmente falso. Yo no tengo interés, digamos, en el color local, o

en la veracidad histórica. Esas cosas me son ajenas. Lo que a mí verdaderamente me gusta es dejarme soñar, es dejarme llevar por el sueño. Eso es lo que realmente me agrada. Pero luego, claro, debo regresar a la labor de escribir, de corregir las pruebas, de pulir las oraciones. Pero yo creo que un escritor es, esencialmente, un hombre que está siempre soñando. Yo estoy continuamente soñando, y quizá los esté soñando a todos ustedes en este momento, al fin y al cabo.

COFFA: Usted ha dicho que la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.

BORGES: Supongo que al escribir eso estaba intentando decir algo que tuviera fuerza. Me pregunto si será cierto eso, ¿eh? Podría decirse que sí, y además suena bien. Con eso debería bastar, ¿no? «La historia universal es la historia de unas cuantas metáforas». Cuando lo escribí, estaba seguro de eso. Pero ahora no me convence en absoluto. Acaso los convenza a ustedes. Pero a mí en este momento, no; yo creo que la historia universal es mucho más que eso. Es, acaso, lo que describió James Joyce: una pesadilla de la que todos estamos intentando despertar.

COFFA: Una afirmación cercana a esta que usted hace y con la que usted esté acaso más de acuerdo es que la literatura es la exploración de un número finito y bastante reducido de metáforas.

BORGES: Sí, eso es cierto. Creo que existen sólo unas pocas metáforas. Creo que la idea de inventar nuevas metáforas es una idea errónea. Tenemos, por ejemplo, el tiempo como río, la vida como sueño, el sueño que equivale a la muerte, los ojos como estrellas. Con eso debería bastar. Y sin embargo, hará unos diez años, leí una metáfora que me sorprendió muchísimo. Pertenecía a un poeta hindú. Y allí descubrí que los Himalayas son la risa de Shiva.[234] Es decir, un dios terrible para una montaña terrible. Y esa metáfora es nueva, o al menos lo es para mí; no se parece a ninguna de las metáforas comunes que ya conozco. La idea de las montañas como la risa de Shiva. Y luego pensé también que había encontrado metáforas nuevas en Chesterton, pero más adelante descubrí que no eran en realidad nuevas. Por ejemplo, cuando le hace decir a un vikingo danés, en *The Ballad of the White Horse*:

And marble like solid moonlight

and gold like a frozen fire.[235]

Esas son, por supuesto, metáforas imposibles. Y sin embargo la idea de comparar el mármol blanco con la luna, o el oro como fuego, no son nuevas. Pero allí están expresadas de una manera nueva. Y cuando Chesterton escribe:

But I shall not grow too old to see

Enormous night arise

A cloud that is larger than the world

And a monster made of eyes.[236]

podemos pensar que esto es algo nuevo, pero en realidad la idea de ojos y estrellas siempre han ido juntas. De manera que lo que Chesterton hizo fue darle una forma nueva a esas metáforas tan antiguas y, diría yo, esenciales.

COFFA: Usted utiliza un conjunto exiguo de metáforas.

BORGES: Recordaré aquí lo que dijo Emerson: el lenguaje es poesía fósil. Emerson dijo que todas las palabras son metáforas.[237] Y eso lo podemos comprobar fácilmente buscando una palabra en el diccionario. Toda palabra es una metáfora o, en todo caso, poesía fósil, una expresión que es también, de por sí, una linda metáfora.

COFFA: En su obra tenemos la imagen del espejo, los sueños, usted tiene un repertorio propio, como ha dicho alguna gente.

BORGES: Sí, es verdad, tengo algunos temas que se repiten. Un repertorio, sí. Pero esas cosas me han sido dadas. No puedo evitarlas. Me resulta imposible escribir sin recurrir a ellas.

COFFA: Está bien, no es una acusación.

BORGES: Esos temas son esenciales para mí. No son arbitrarios. No los he elegido, son ellos los que me han elegido a mí.

COFFA: Bueno, ¡entonces tienen buen gusto! ¿Se refiere a los espejos, por ejemplo?

BORGES: Yo siempre sentí el temor de los espejos. Cuando era chico, había algo terrible en mi casa. En mi cuarto teníamos tres espejos muy altos. Y como los muebles eran de caoba, actuaban también como una suerte de espejo oscuro, como el espejo que San Pablo describe en su epístola. Me infundían temor, pero como yo era chico nunca

me atreví a decir nada. Y entonces cada noche me enfrentaba a tres o cuatro imágenes de mí mismo. Y yo sentía que eso era algo terrible. Pero jamás dije nada: la niñez es tímida.

COFFA: Me parece que usted utiliza la mayoría de las metáforas que uno encuentra en sus obras para sostener alguna versión del idealismo, si es que cabe utilizar ese argumento.

BORGES: Supongo que sí. Mi idea del *fetch*, del *Doppelgänger* en alemán, el doble en Jekyll y Hyde.

COFFA: Que encontramos también en «Tlön»[238] cuando el heresiarca dice que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican las imágenes del hombre.

BORGES: Pienso que las imágenes de la humanidad y las imágenes del espejo son igualmente reales, e igualmente irreales. Los espejos y la cópula son la misma cosa. Equivalen a crear imágenes, no realidades.

COFFA: De igual modo los sueños, que están con frecuencia basados en esas otras metáforas del retorno circular o de un retorno…

BORGES: … en el tiempo.

COFFA: Sí, *ad infinitum*, en el que los soñadores…

BORGES: El tiempo, al que San Agustín llamó «el laberinto circular de los estoicos». Ellos pensaban que la historia se repetía una y otra vez. Recuerdo un muy buen poema de Dante Gabriel Rosetti[239] basado en la misma idea:

I have been here before,

But when or how I cannot tell:

I know the grass beyond the door,

The sweet keen smell,

The sighing sound, the lights around the shore.

You have been mine before.

El poema tiene tres estrofas y se llama «Sudden Light».[240] Trata sobre lo que uno siente cuando percibe que lo que está viviendo ya ha sucedido. Lo que los franceses llaman *déjà vu*.

COFFA: ¿Podríamos decir que a través del uso de estas metáforas lo que usted está generalmente intentando es destruir nuestras percepciones, basadas en el sentido común, acerca de la naturaleza del mundo que nos rodea?

BORGES: El progreso.

COFFA: No, no me refiero al progreso. Me pregunto si usted está intentando dar a sus lectores la impresión de que el mundo no es tan sólido como parece.

BORGES: Yo podría llegar a creer que el espacio no existe. Yo creo que podría imaginarme perfectamente un mundo sin espacio, un mundo de música, por ejemplo: un mundo en el que solo existen los sonidos, las palabras, y sus significados. Pero no puedo imaginar un mundo sin tiempo. Y sin embargo, dos veces en mi vida he tenido la experiencia de estar en un mundo sin tiempo. Esto me ocurrió sólo dos veces en toda mi vida. Un día en que me sentía muy desdichado, me sentí repentinamente fuera del tiempo. No sé cuánto duró. Fue una experiencia muy rara.

COFFA: En sus cuentos hay personajes que logran descifrar el enigma del universo. Como usted dice, si hay alguien que ha dejado escrita la respuesta a ese enigma, ese alguien es Schopenhauer. En sus cuentos, algunos personajes logran encontrarla.

BORGES: Sí, mis personajes lo logran, pero yo no. Y lo logran porque son personajes de ficción. Pero yo mismo no tengo ninguna solución para ofrecer.

COFFA: No iba a pedírsela. Solo quisiera que nos explicara las cosas extrañas que les ocurren a estos personajes una vez que resuelven el enigma del universo.

BORGES: Bueno, por supuesto que jamás logran expresar esa solución porque yo soy incapaz de expresarla por ellos. Ellos la encuentran pero yo no la sé, de manera que debo inventar algo que justifique su silencio.

COFFA: Bueno, acaba de darme la respuesta a la próxima pregunta que pensaba hacerle, pero la formularé de todas maneras. Me parece que dos casos opuestos de esa misma situación son Carlos Argentino Daneri, de «El Aleph»,[241] quien, al observar el Aleph, logra finalmente observar el universo. Luego intenta explicar lo que vio y escribe un poema que no tiene el menor sentido.

BORGES: Sí, sin el menor sentido. Como la mayoría de los poetas.

COFFA: Por el otro lado, está Tzinacán, el mago de la pirámide de Qaholom, que también ha logrado, en cierta forma, resolver el enigma del universo, pero decide callar.[242]

BORGES: La razón es que en ese caso soy yo el que no puede hablar, porque no sé la respuesta.

COFFA: ¿Eso es todo, realmente? ¿Se trata solamente de un truco?

BORGES: Me temo que sí, es un truco. ¿Qué puedo hacer al respecto? Escribí ese cuento hace ya tanto tiempo…

COFFA: ¿Le leo el último párrafo? Le va a gustar.

BORGES: Gracias, sí. Espero que me guste. Yo escribía en un estilo muy barroco en esa época. Es un cuento sobre un leopardo, ¿no?

COFFA: Sí, hay un leopardo. Es la historia del sacerdote o mago de la pirámide de Qaholom.

BORGES: Al final siente el poder de Dios, o de uno de sus dioses.

COFFA: Descifra la escritura del leopardo.

BORGES: Creo que es un azteca, si mal no recuerdo.

COFFA: Sí, correcto.

BORGES: Tenía que ser azteca porque yo necesitaba un jaguar.[243]

COFFA: «Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres».

BORGES: Sí, porque yo pienso que la piel del leopardo se parece a la escritura.

COFFA: «Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él».

BORGES: Está pensando en el mal.

COFFA: «Ese hombre *ha sido él*, y ahora no le importa».

BORGES: Porque ahora la revelación lo ha transfigurado, lo ha convertido en otra persona. Ya no le importa el individuo que fue antes de haber alcanzado esa revelación.

COFFA: Carlos Argentino Daneri y Tzinacán son dos personas que han descifrado el secreto del universo. Una de ellas intenta hablar y dice las cosas más estúpidas que uno podría imaginarse.

BORGES: Y el otro calla porque yo no he logrado encontrar las palabras adecuadas.

COFFA: No solo eso, sino que además adopta una visión del mundo afín a Schopenhauer.

BORGES: Supongo que para él, el mundo era inefable, indescriptible, ¿no? Y tenía razón, porque todas las palabras presuponen una experiencia compartida. Si yo uso la palabra «amarillo», y ustedes nunca han visto ese color, nunca comprenderán lo que digo. Y si yo he sentido lo absoluto, y ustedes no, jamás lograrán entenderme. Esa es la verdadera razón. Todas las palabras postulan una realidad o una irrealidad compartidas entre el hablante y su interlocutor, o entre el escritor y el lector. Pero en ciertos casos, como en el caso de los éxtasis, esas cosas solo pueden transmitirse a través de metáforas, no pueden ser dichas directamente. Hay que decirlas a través de símbolos. Esa es la razón por la cual los místicos emplean una y otra vez las mismas metáforas. A veces son metáforas conceptuales, y otras veces los místicos recurren a la uva, la rosa, o también el amor carnal. Es el caso de los místicos persas, los sufíes.

COFFA: Hay un filósofo muy importante que ha recibido una fuerte influencia de los pensadores más caros a usted, de Schopenhauer y también de Mauthner, que a usted también le gusta mucho. Me refiero a Wittgenstein[244]…

BORGES: Wittgenstein, claro, sí.

COFFA: … quien afirmó que la diferencia filosófica más significativa es aquella que puede trazarse entre lo que puede ser dicho, que coincide con aquello que puede ser pensado, por un lado, y aquello que uno quisiera que fuera dicho, aquello que los filósofos están intentando decir en medio de su confusión profesional, a lo largo de sus vidas, pero que sólo puede ser mostrado. La distinción es entre decir y mostrar.

BORGES: Pienso que el arte es una alusión continua. Creo que uno solo puede aludir a las cosas, nunca expresarlas. Esto va por supuesto en contra de toda la teoría de

Benedetto Croce.[245] Pero siento que yo solo soy capaz de aludir a las cosas. Puedo mencionar la luna, pero no puedo definirla. Me es dado mencionarla, si lo hago de manera discreta.

COFFA: Quizá su héroe Tzinacán también pensaba así.

BORGES: No lo sé. Sé muy poco acerca de él.

COFFA: Al igual que todos nosotros. Pero quisiera leerle el último párrafo de uno de sus cuentos, «La muralla y los libros».[246]

BORGES: Ese es en realidad un ensayo, no un cuento. Pero en cierto sentido es, también, un cuento.

COFFA: Me han dicho que usted ha desdibujado la diferencia entre el ensayo y el cuento, y que gracias a usted ya no sabemos cuál es el límite entre una y otra cosa.

BORGES: Y también entre el verso y la prosa. Oscilo siempre entre ambos.

COFFA: Bueno, voy a leerle el último párrafo.

BORGES: La curiosidad me está matando.

COFFA: «La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré su sistema de sombras»…

BORGES: «Sistema» es una buena palabra porque denota algo ordenado y al mismo tiempo desconocido.

COFFA: «… es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado».

BORGES: Me refiero allí al Primer Emperador, Shih Huang Ti, el emperador chino.[247]

COFFA: «Es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala). Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un 'contenido' conjetural. Eso concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de la felicidad, la

mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético».

Me pregunto si tiene algo que agregar.

BORGES: Solo puedo decir que estoy de acuerdo, aunque han pasado ya tantos años desde que escribí esas líneas. Tengo esa misma sensación de vez en cuando. Especialmente cuando miro el mar o la llanura o la montaña, quizá, o cuando me alcanza una música. Siento que estoy por recibir algo que luego seré acaso incapaz de expresar. Sí, eso es lo que siento.

Sobre los participantes

Jaime Alazraki (1934-2014). Nacido en La Rioja, Argentina, se recibió en la Universidad Hebrea de Jerusalem y se doctoró luego en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde fue luego profesor. Enseñó también en Harvard y la Universidad Autónoma de Barcelona. Autor de varias obras sobre Borges, entre ellos el volumen *Borges y la cábala*.

Willis Barnstone (n. 1927). Escritor, poeta, estudioso de la Biblia, ensayista y fotógrafo, se doctoró en la Universidad de Yale y es profesor emérito distinguido de la Universidad de Indiana. Ha publicado traducciones de obras en varios idiomas, entre otros chino, griego y hebreo bíblico, y ha recibido numerosos premios literarios. Entre sus libros más recientes: *Life Watch* (poemas), *Café de l'Aube a Paris* y *The Restored New Testament*.

Luis Beltrán (1932-2019). Profesor de Español y Literatura Comparada de la Universidad de Indiana, fue autor de varios volúmenes de poesía, escribió la novela autobiográfica *El fruto de su vientre*, y publicó asimismo estudios sobre Federico García Lorca y *El libro del buen amor* de Juan Ruiz.

Kenneth Brecher (n. 1944). Actualmente profesor de física y astronomía de la Universidad de Boston. Compartía con Borges su interés por las paradojas y el tiempo. Se especializó en astrofísica, cosmología, relatividad e historia de la astronomía. Es autor del libro *Astronomy and the ancients*.

Dick Cavett (n. 1936). Guionista, actor y personalidad televisiva de los Estados Unidos, fue el anfitrión del programa de entrevistas *The Dick Cavett Show*, que se transmitió intermitentemente durante más de cuatro décadas en distintas radios de ese país.

Alberto Coffa (1935-1984). Profesor de Historia y Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Indiana, fue autor de numerosos artículos, entre ellos un estudio filosófico del uso del tiempo en Borges.

John Coleman (1935-2003). Escritor, traductor y crítico musical, fue profesor de Español y Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Nueva York (NYU). Autor de *Notes on Borges and American Literature*, y de numerosos artículos y reseñas.

Roger Cunningham (n. 1948). Recibió el doctorado en literatura comparada de la Universidad de Indiana en 1978.

Robert Dunn. En el momento en que Borges visitó la Universidad de Indiana en 1976, era profesor asistente de inglés de esa casa de estudios.

Miguel Enguídanos (1924-1986). Profesor de Español de la Universidad de Indiana, fue autor de varios libros y ensayos, y editor del libro *Borges: Sus mejores páginas*.

Alastair Reid (1926-2014). Destacado ensayista, poeta y editor colaborador de *The New Yorker*, fue traductor de muchas obras de escritores latinoamericanos al inglés, entre otras, *El oro de los tigres* de Borges.

Margery Resnick (n. 1944). Profesora de letras hispánicas del Massachusetts Institute of Technology y autora de *The Broken Rhythm: the poems of Pedro Garfias* y varios artículos. Editó el volumen *Women Writers in Translation: An Annotated Bibliography, 1945-1982*.

JORGE FRANCISCO ISIDORO LUIS BORGES (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899 – Ginebra, 14 de junio de 1986) fue un escritor argentino, uno de los autores más destacados de la literatura del siglo XX. Publicó ensayos breves, cuentos y poemas. Su obra, fundamental en la literatura y en el pensamiento humano, ha sido objeto de minuciosos análisis y de múltiples interpretaciones, trasciende cualquier clasificación y excluye cualquier tipo de dogmatismo.

Es considerado como uno de los eruditos más grandes del siglo XX, lo cual no impide que la lectura de sus escritos suscite momentos de viva emoción o de simple distracción. Ontologías fantásticas, genealogías sincrónicas, gramáticas utópicas, geografías novelescas, múltiples historias universales, bestiarios lógicos, silogismos ornitológicos, éticas narrativas, matemáticas imaginarias, *thrillers* teológicos, nostálgicas geometrías y recuerdos inventados son parte del inmenso paisaje que las obras de Borges ofrecen tanto a los estudiosos como al lector casual. Y sobre todas las cosas, la filosofía, concebida como perplejidad, el pensamiento como conjetura, y la poesía, la forma suprema de la racionalidad. Siendo un literato puro pero, paradójicamente, preferido por los semióticos, matemáticos, filólogos, filósofos y mitólogos, Borges ofrece —a través de la perfección de su lenguaje, de sus conocimientos, del universalismo de sus ideas, de la originalidad de sus ficciones y de la belleza de su poesía— una obra que hace honor a la lengua española y la mente universal.

Ciego a los 55 años, personaje polémico, con posturas políticas que le impidieron ganar el Premio Nobel de Literatura al que fue candidato durante casi treinta años.

Notas

[1] William T. Patten creó la fundación que lleva su nombre en 1931, a través de una donación a la Universidad de Indiana. La fundación tiene por objetivo enriquecer la vida cultural de esa casa de estudios, y a tal fin invita cada año a profesores y conferencistas, solventando sus gastos de traslado y estadía. Jorge Luis Borges fue designado Conferencista William T. Patten para el semestre de primavera de 1980. <<

[2] Borges había estado ya en Harvard en 1967, año en el que había sido invitado a dictar las Conferencias Charles Eliot Norton sobre poesía. <<

[3] Véase Jurado, Alicia. Borges, genio y figura, p. 21. <<

[4] Borges cita aquí un poema de Rudyard Kipling titulado «A Death Bed» (1918): «Some die quietly. Some abound In loud self-pity». <<

[5] Verso 42 del poema anglosajón Beowulf <<

[6] En la conferencia que brindó en Hammersmith en 1887 y cuyo título era «The Early Literature of the North - Iceland», Morris dijo que sentía un afecto especial por Islandia y que esta nación era para él «a Holy Land», «una Tierra Santa». Véase asimismo el comienzo del prólogo de Morris a su traducción de la Völsunga Saga <<

[7] Se refiere al «Atlamál in Grœnlenzku» («Cantar groenlandés de Atila»), poema que figura en la Edda Poética y se cree fue compuesto en Groenlandia en el siglo XII. Otro poema acerca de Atila que también se encuentra en la Edda Poética, el «Atlakviða», trata la misma materia <<

[8] Novalis, seudónimo del escritor y místico alemán Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772-1801). La cita que Borges recuerda figura en Das Allgemeine Brouillon: Materialien zur Enzyklopädistik, 1798-1799 (§1065, p. 465 de la edición de Hamburg Meiner, 1993) <<

[9] Emily Dickinson (1830-1886). Poetisa norteamericana, nacida en Amherst, Massachusetts. Si bien escribió un total de más de dos mil poemas, en vida publicó no más de siete. Sus versos, inspirados en la Biblia, en la mitología clásica, en Shakespeare y en hechos de la vida cotidiana, se cuentan entre los más originales y valiosos de toda la literatura norteamericana y de habla inglesa. Nunca se casó ni tuvo hijos y pasó la mayor parte de su vida adulta recluida en el ámbito familiar y hogareño. Falleció a la edad de 55 años en la misma casa en la que había nacido <<

[10] Harold Hart Crane (1899-1932). Poeta modernista norteamericano. El verso aquí citado pertenece a su poema «Voyages», publicado por primera vez en la antología titulada White Buildings (1926) <<

[11] En inglés: «guiño» <<

[12] En inglés: «ala» <<

[13] Se refiere al célebre poema de Robert Frost titulado «The Road Not Taken» («El camino no elegido»), publicado en 1916, en el que el autor hace referencia a las decisiones que uno debe tomar en la vida. Sus primeros y últimos versos son: «Two roads diverged in a yellow wood, And sorry I could not travel both And be one traveler, long I stood And looked down one as far as I could To where it bent in the undergrowth […] Two roads diverged in a wood, and I— I took the one less traveled by, And that has made all the difference». («El sendero se bifurcaba en un bosque amarillo, Y yo, entristecido por no poder recorrer ambos a un tiempo, permanecí largamente de pie Mirando lejos en dirección a uno de ellos, Hasta donde ese sendero se hundía en la espesura […] El sendero se bifurcaba en el bosque, y yo Yo elegí el menos transitado, Y eso hizo toda la diferencia») <<

[14] «Digo en primer término efectos, y después causas, porque al empezar por efectos ahí doy a entender que ese proceso cósmico es infinito». Borges, En diálogo, p. 311 (México: Siglo Veintiuno Editores, 2005) <<

[15] «Yo escribo para desahogarme. Si yo fuera Robinson Crusoe, yo escribiría en mi isla desierta sin ninguna esperanza de ser leído. Yo le pregunté a Alfonso Reyes: ¿por qué publicamos? Y él me dijo: Yo me he hecho esa pregunta varias veces. Publicamos para no pasarnos corrigiendo los borradores». (Entrevista de la TVE de 1976 con Joaquín Soler Serrano) <<

[16] Joseph Rudyard Kipling (1865-1936). Escritor británico nacido en Bombay, autor de numerosos relatos y poemas basados en la India <<

[17] Tao Te Ching o Dao De Jing (道德經), tratado religioso-filosófico de la antigua China, cuya autoría se atribuye a Lao-Tsé (Laozi), fundador del taoísmo quién, según la tradición, vivió en el siglo VI a. C. y se desempeñó como archivista de la corte imperial de Zhou <<

[18] Viene al caso recordar aquí las célebres palabras de Borges en su «Prólogo» a Evaristo Carriego: «Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos

Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas» <<

[19] «Tengamos cuidado: la vida entera puede llegar a convertirse en una larga cita» <<

[20] Nightmare es una palabra compuesta formada por night, «noche» y mare del inglés antiguo mare, «demonio, duende, espectro, incubo», procedente del protogermánico *maron de igual significado, y éste del indoeuropeo *mora-, basado en la raíz indoeuropea *mer- «frotar, dañar, atrapar». Este vocablo aparece también en el nombre de la antigua divinidad irlandesa Morrigan («Reina de los demonios») y en la palabra francesa cauchemar, «pesadilla», compuesta por una forma verbal arcaica cauchier, «oprimir, presionar» y el término mar, procedente del neerlandés medieval maer, «demonio o incubo», cognado del inglés antiguo mare arriba descripto. El significado etimológico de nightmare es, por lo tanto, «demonio o espectro nocturno» <<

[21] La palabra alemana Märchen, «cuento o relato» proviene del altoalemán medio merechyn «relato breve», y este del antiguo altoalemán mari «noticia, relato,» del protogermánico. *mærjo- «famoso, célebre, ilustre» (cf. inglés antiguo mære). Esta palabra, pese a su similitud con nightmare, no tiene con esta última vínculo etimológico alguno <<

[22] Nightmare, como ya hemos visto, está formada por dos palabras. La primera es night, «noche»; mientras que la segunda, mare, es una palabra del inglés antiguo que significa «incubo o demonio», y ha sobrevivido «fosilizada» en este compuesto pero no ha dejado ningún descendiente directo en el inglés moderno. Por este motivo, muchos autores han interpretado a esta palabra, no como el término del inglés antiguo que realmente es, sino de manera literal (y errónea) como si fuera el vocablo del inglés moderno mare, que significa «yegua» y que —pese a no estar en absoluto relacionada con la anterior— hoy se escribe igual que como se escribía en siglos anteriores el término antiguo recién descripto. La lectura de Mare como yegua ignora, por lo tanto, la etimología de nightmare, decodificando este compuesto en términos del léxico actual. Por eso muchos autores franceses (entre ellos Victor Hugo) tradujeron la palabra compuesta nightmare, no procediendo de su significado etimológico de «demonio de la noche», sino interpretándola literalmente en términos del inglés actual: «yegua o caballo de la noche», que en francés se dice «jument de la nuit» o «cheval de la nuit». La cita que Borges recuerda figura en la obra de Victor Hugo titulada La Légende des siècles: «Ainsi dans le sommeil notre âme d'effroi pleine. / Parfois s'évade et sent derrière elle l'haleine / De quelque noir cheval de l'ombre et de la nuit». «Así en el sueño nuestra

alma llena de temor Escapa a veces al sentir detrás el aliento de algún caballo negro de la noche y de la sombra». (L'aigle du casque, IX. Avertissements et châtiments) <<

[23] Confessions of an English Opium Eater (Confesiones de un opiófago inglés, 1821) es un texto autobiográfico del escritor inglés Thomas de Quincey (1785-1859) en el que describe en detalle las alucinaciones que padeció a causa de la ingesta de láudano <<

[24] «Which way I fly is hell; myself am hell». Paradise Lost, VI, 75 <<

[25] Angelus Silesius (1624-1677), cuyo nombre originario era Johannes Scheffler, fue un místico de origen polaco-alemán. Nació en Breslau en el seno de una familia de mercaderes luteranos. De profesión médico, se convirtió al catolicismo en 1653 y pasó el resto de su vida intentando devolver a la población de Silesia a esa fe. En 1661 fue ordenado sacerdote y se retiró al monasterio de los Caballeros de la Cruz, en el que murió años más tarde, legando su cuantiosa fortuna a obras de caridad. Sus himnos, poemas y aforismos, compilados en Heilige Seelenlust (El deleite espiritual del alma, 1657) y en el Der Cherubinische Wandersmann (El peregrino angélico, 1675), son consideradas obras cumbres del período barroco alemán <<

[26] Emanuel Swedenborg (1688-1772). Científico, teólogo y místico sueco <<

[27] George Bernard Shaw (1856-1950). Crítico, ensayista y dramaturgo irlandés. Su obra Man and the superman se publicó en 1902 <<

[28] En la primera nota al pie del ensayo Nota sobre (hacia) Bernard Shaw, Borges escribe: «En Man and Superman se lee que el Infierno no es un establecimiento penal sino un estado que los pecadores muertos eligen, por razones de íntima afinidad, como los bienaventurados el Cielo; el tratado De Coelo et Inferno, de Swedenborg, publicado en 1758, expone la misma doctrina» <<

[29] Carl Sandburg (1878-1867). Poeta, historiador y novelista norteamericano de origen sueco. Durante su infancia y juventud trabajó en varios oficios. En 1915 publicó sus célebres Poemas de Chicago con los que alcanzó gran reconocimiento y fama. Fue asimismo reconocido como historiador a partir de la publicación de sus estudios sobre Abraham Lincoln: Los años de la pradera y Los años de la guerra. <<

[30] Robert Lee Frost (1847-1963). Poeta estadounidense. Se lo considera el poeta norteamericano más destacado del siglo XX. Estudió en Harvard, viajó a Inglaterra y obtuvo cuatro premios Pulitzer. Su obra, escrita en un lenguaje sencillo, se inspira en los paisajes, el lenguaje, la cultura y la vida rural de Nueva Inglaterra. Muchos de sus

poemas y versos alcanzan, sin embargo, una honda significación metafísica, explorando en ese contexto local cuestiones trascendentes, tales como la existencia del ser humano y el sentido de la vida <<

[31] El poeta, novelista y crítico inglés Algernon Charles Swinburne (1837-1909) se refiere así a estos poemas en su artículo sobre George Chapman que figura en el volumen The Age of Shakespeare (1908). <<

[32] Esta afirmación es del todo sincera. Según recuerda Alicia Jurado, Borges realizó su primer viaje a los Estados Unidos en 1961, en compañía de su madre. Borges dictó cursos y conferencias en inglés en las universidades prestigiosas de ese país, entre ellas, Texas en Austin, Yale, Harvard y Columbia. Descubrió al que muchos estudiantes se encontraban escribiendo tesis doctorales sobre su obra. «¡Caramba, madre! —solía comentar, asombrado— ¡me toman en serio!». Véase Jurado, Alicia. Borges, genio y figura, p. 60 <<

[33] Apariencia y realidad (1893), ensayo del célebre filósofo idealista británico Herbert Francis Bradley (1846-1924) <<

[34] Del tiempo y el río (1935), novela del escritor norteamericano Thomas Wolfe (1900-1938) <<

[35] El Zohar o Libro del esplendor es la obra fundamental de la tradición mística hebrea que recibe el nombre de Cábala. Redactado en Castilla en el siglo XIII, contiene enseñanzas acerca de los aspectos místicos de la Torah, entre ellos la verdadera naturaleza de Dios, el origen y destino del universo, y la esencia del ser humano y su alma <<

[36] Herbert Allen Giles (1845-1935). Diplomático, traductor y sinólogo británico. Publicó numerosas obras con traducciones de obras literarias chinas y también ensayos y análisis de la cultura, la literatura y las religiones de esa nación. Su History of Chinese Literature («Historia de la literatura china») se publicó por primera vez en 1901 <<

[37] Tao Te Ching (道德經), libro fundamental del taoísmo y obra cumbre del pensamiento filosófico chino. Alcanzó su forma actual alrededor del siglo IV a. C. y su redacción se atribuye al sabio Lao-Tsé <<

[38] El sueño de la mansión roja, en chino Hóng Lóu Mèng (紅樓夢). Novela escrita por Cao Xueqin (曹雪芹) a fines del siglo XVIII, a mediados de la dinastía Qing. Se la considera la obra cumbre de la literatura clásica china <<

[39] Borges parece haber olvidado aquí el título de su propia obra. Se refiere a su libro de poemas titulado Historia de la noche (1977) <<

[40] El escritor cita aquí la Epístola de Pablo a los Corintios (1 Corintios, 15:31), a la que también hace referencia, implícitamente, el cuento «Ulrica» de El libro de arena (1975). Véase el capítulo 7, «Regreso a Ulrica», del libro Siete guerreros nortumbrios <<

[41] Esta afirmación ha sido confirmada por estudios recientes. Véase Bridge, Donna J. y Ken A. Paller, «Neural Correlates of Reactivation and Retrieval-Induced Distortion». The Journal of Neuroscience, 29 August 2012, 32(35) <<

[42] Esto se parece mucho al concepto de flow definido por Mihály Csíkszentmihályi <<

[43] Este pensamiento de Borges —el contraste entre enfocarse en la lectura de libros y el dejarse vivir durante el viaje en ferrocarril— aparece plasmado casi exactamente en el siguiente párrafo de «El sur»: «A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir». Esta similitud confirma el origen autobiográfico de ese relato, que Borges explicita más adelante, en el capítulo 9 de este libro <<

[44] Estos estados de duermevela, «a mitad de camino» entre la vigilia y el sueño, son objeto de estudio de la neurología, la psicología y la psiquiatría. Al estado de conciencia intermedia que precede inmediatamente y conduce al sueño se lo denomina hipnagógico. Su contraparte, es decir, al estado entre el sueño y la vigilia que puede darse al despertar, se llama hipnopómpico. Si el despertar gradual ocurre tras la fase de sueño profundo denominada REM (rapid eye movement, movimiento ocular rápido), las imágenes y percepciones del sueño pueden adentrarse en la vigilia y perdurar durante un tiempo de manera sumamente vívida. A estas ensoñaciones persistentes que, a juzgar por sus dichos, Borges experimentaba con cierta frecuencia se las llama alucinaciones hipnopómpicas. Tanto la hipnagogia como la hipnopompia son estados que suelen estar asociados con sueños lúcidos, y el hallazgo de soluciones entonces impensadas por vía intuitiva o simbólica. El caso más famoso es el del químico August Kekulé, quien afirmó haber descubierto la estructura anular de la molécula de benceno al quedarse semidormido ante el fuego de la chimenea y percibir en ese estado de ensoñación la imagen de una serpiente que mordía su cola. Muchos otros científicos, artistas y escritores —entre ellos Isaac Newton, Thomas Edison, Ludwig van Beethoven

y Salvador Dalí— han afirmado haber experimentado episodios de esta naturaleza que les sirvieron luego de inspiración para sus obras y descubrimientos. Acaso la sucesión de este tipo de experiencias contribuyó a desdibujar para Borges los límites entre el sueño y la vigilia, y entre la realidad y la ficción, fronteras todas que aparecen retratadas de manera implícita como innecesarias, inexistentes o difusas a lo largo de toda su obra <<

[45] Thomas de Quincey (1785-1859). Escritor inglés, conocido por su obra titulada Confessions of an English Opium-Eater (Confesiones de un opiófago inglés, 1821), que describe nítidamente una serie de pesadillas inducidas por la ingesta de láudano <<

[46] H. P. Lovecraft (1890-1937). Escritor norteamericano, autor de obras clásicas en los géneros de fantasía, terror y ciencia ficción <<

[47] En el capítulo VI de The man who was Thursday (El hombre que fue jueves), Chesterton escribe: «Sólo podía imaginar, como en una de esas fábulas del viejo mundo, que si un hombre viajara en dirección oeste hacia el fin del mundo terminaría encontrando algo —digamos, un árbol— que fuera más o menos que un árbol, un árbol poseído por un espíritu, y que si viajara en dirección este hacia el fin del mundo encontraría algo —una torre, quizá— cuya mera forma fuera maligna. Así estas figuras parecían erguirse, violentas e inexplicables, contra un horizonte remoto, visiones al borde de la conciencia» <<

[48] Este fenómeno recibe el nombre de «discurso hipnagógico». Véase Mavromatis, Andreas. Hypnagogia: The Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep, p. 42 (Routledge, 1987) <<

[49] An Experiment with Time (Un experimento con el tiempo), ensayo del ingeniero británico de origen irlandés John William Dunne (1875-1949) acerca de la conciencia humana, el tiempo, y los sueños, que postula infinitas dimensiones temporales e intenta explicar fenómenos tales como la precognición y el déjà vu. Ya desde su primera edición, que data de 1927, el libro atrajo gran interés y a lo largo de los años ha influido sobre autores de la talla de H. G. Wells y J. B. Priestley. Entre las obras más conocidas de J. W. Dunne figuran también The Serial Universe (El universo serial, 1934), The New Immortality (La nueva inmortalidad, 1938) y Nothing Dies (Nada muere, 1940). Véase el ensayo de Borges titulado «El tiempo y J. W. Dunne», en Otras inquisiciones (1952) <<

[50] Hombre de Pekín (nombre científico: homo erectus pekinensis), subespecie de homínidos que habitó regiones de lo que hoy es China hace unos 300 000 a 700 000 años. Sus restos fósiles fueron hallados entre 1923 y 1927 en una cueva de la localidad de

Zhoukoudian, al sudoeste de Pekín (Beijing). Este hallazgo fue ampliamente divulgado porque al momento de ser encontrado, muchos entendieron que estos fósiles representaban el famoso «eslabón perdido» que faltaba para demostrar el vínculo entre los humanos modernos y sus ancestros remotos, constituyéndose así en evidencia suficiente para la aplicación de la teoría de la evolución a la especie humana <<

[51] Esta afirmación figura en el ensayo de Robert Louis Stevenson titulado «Some Gentlemen in Fiction» que fue publicado por primera vez en 1888 y luego compilado en el libro Familiar Studies of Men and Books (1894). El párrafo citado, en el que Stevenson analiza a ciertos personajes de Charles Dickens, es el siguiente: «Estos títeres verbales […] tienen un doble origen: el hálito de su vida emana de su hacedor, pero ellos no son en sí otra cosa que series de palabras y partes de libros; habitan en y pertenecen a la literatura, a la convención, el artificio técnico, las necesidades mecánicas del arte…» <<

[52] Borges se refiere aquí a diversos personajes literarios: el Rey de Escocia de la Tragedia de Macbeth, escrita a comienzos del siglo XVII por William Shakespeare; Jim, protagonista de la obra de Joseph Conrad, Lord Jim (publicada entre 1899 y 1900) y el Capitán Ahab de Moby Dick, la famosa novela publicada en 1851 por el escritor norteamericano Herman Melville <<

[53] Hamlet, Acto V, Escena I <<

[54] Solipsismo: tesis filosófica que afirma que uno solo puede conocer la existencia de uno mismo, ya que la existencia de cualquier otro ser o entidad está basada únicamente en percepciones procedentes de los sentidos, y por ende subjetivas y acaso falsas <<

[55] Dick Cavett, periodista y entrevistador de televisión norteamericano, nacido en 1936. Esta entrevista tuvo lugar en su programa, The Dick Cavett Show, el 5 de mayo de 1980 <<

[56] Sidney Joseph Perelman (1904-1979). Humorista, libretista y escritor norteamericano, tenía un sentido del humor surrealista, proclive al absurdo y la ironía. Fue colaborador de la revista The New Yorker y autor de numerosos libretos y guiones, entre ellos, varios que escribió para los hermanos Marx <<

[57] O. Henry, seudónimo del escritor norteamericano William Sydney Porter (1862-1910). Sus cuentos se caracterizan por retratar la vida cotidiana de la gente común de la ciudad de Nueva York, y por sus finales sorprendentes e inesperados <<

[58] Northumberland es un condado del noreste de Inglaterra, en el límite con Escocia. La abuela de Borges, Frances Haslam (1842-1935), nació en realidad en Hanley, Staffordshire. Fue el padre de ésta última, Edward Young Haslam (bisabuelo de Jorge Luis Borges), quien nació en Nortumbria, pero la conexión entre la familia Haslam y ese condado es de todos modos tenue. Véase el capítulo X de Literatos y excéntricos: los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges <<

[59] «Mirando la oscuridad que ven los ciegos». William Shakespeare, «Soneto XXVII» <<

[60] Novelas del escritor norteamericano Mark Twain (1835-1910). The Adventures of Tom Sawyer (Las aventuras de Tom Sawyer) se publicó en 1876. The Adventures of Huckleberry Finn (Las aventuras de Huckleberry Finn) se publicó en Inglaterra a fines de 1884 y en los Estados Unidos a comienzos de 1885. Tom Sawyer, personaje de la primera novela aquí citada, aparece también en la segunda, hecho que parece haber disgustado a Borges <<

[61] From Sea to Sea (De mar a mar) es una antología en dos volúmenes que abarca las cartas y despachos que Kipling escribió para diversos periódicos entre 1887 y 1889. Esta compilación cubre tanto los viajes que Kipling realizó dentro de la India como la travesía que emprendió para regresar a Inglaterra, «de mar a mar», entre marzo y septiembre de 1889 <<

[62] El recuerdo de Borges es (para variar) exacto. Rudyard Kipling registró su encuentro con el escritor norteamericano en un artículo titulado «An interview with Mark Twain» («Una entrevista con Mark Twain») que se publicó en The New York Herald el 17 de agosto de 1890. Este texto está, en efecto, compilado en From Sea to Sea, bajo el número XXXVII <<

[63] Estos versos en lengua inglesa utilizan phrasal verbs que, como bien dice Borges, dan un matiz especial al poema y resultan imposibles de traducir literalmente, ya que no existen en castellano. Una traducción aproximada (ya que no preserva la estructura del original) sería la siguiente: «Han cabalgado hasta sacar la luna del cielo, / sus cascos hacen retumbar a la madrugada» <<

[64] Dim proviene del inglés antiguo dimm «oscuro, sombrío» y éste del protogermánico *dimbaz que dio en nórdico antiguo dimmr, en antiguo frisio dim, en antiguo altoalemán timber, de significado similar. El origen primigenio de esta palabra es incierto; no parece tener raíz indoeuropea ya que no existe en las demás ramas de esa familia y figura únicamente en la rama germánica <<

[65] En castellano: «Este palacio de noche sombría» <<

[66] «This palace of dim night». «Este palacio de noche sombría». En Romeo y Julieta, Acto V, Escena III: «For fear of that I still will stay with thee, And never from this palace of dim night Depart again: here, here will I remain With worms that are thy chambermaids; O, here Will I set up my everlasting rest, And shake the yoke of inauspicious stars From this worldweary flesh». «¡Así lo temo, y por ello permaneceré siempre a tu lado, sin salir jamás de este palacio de noche sombría! ¡Aquí, aquí Quiero quedarme con los gusanos, doncellas de tu servidumbre! ¡Oh! ¡Aquí fijaré mi eterna morada, para sacudir el yugo de estrellas infaustas / de esta carne cansada del mundo!» <<

[67] Octavo verso del poema «La hora azul» de Leopoldo Lugones. La estrofa es la siguiente: «De este lado del mundo, pálidos abedules / delineaban la tarde cual si fuera un vergel; y en el fondo, hacia tierras remotamente azules, iba el Silencio andando como un largo lebrel» <<

[68] The Man Versus the State (El hombre contra el Estado, 1884) es la obra más conocida del filósofo individualista inglés Herbert Spencer (1820-1903) <<

[69] Josef von Sternberg (1894-1969). Cineasta norteamericano de origen austríaco <<

[70] «El inmortal», publicado en El Aleph (1949) <<

[71] Plain Tales from the Hills (Cuentos llanos de las colinas, 1888) es la primera colección de cuentos de Rudyard Kipling. El título del libro es un juego de palabras que contrasta el doble significado de «llano» con las colinas de Shimla y hace a la vez referencia al estilo engañosamente simple de estos relatos, que en realidad esconden toda una serie de conceptos profundos y complejos <<

[72] Edgar Lee Masters (1869-1950). Poeta norteamericano. Se crió en Illinois, estudió derecho y se instaló en la ciudad de Chicago, donde continuó escribiendo al tiempo que ejercía su profesión de abogado. Alcanzó la fama al publicar el libro titulado Spoon River Anthology (1915). En esta obra el poeta imagina los epitafios grabados en las tumbas de un cementerio de una ciudad ficticia del Midwest (Centro-Oeste) norteamericano llamada Spoon River. A través de poemas escritos en verso libre, las voces de los muertos revelan de manera cruda los pormenores de sus vidas: las hipocresías, las intrigas, las decepciones y las angustias diarias. La antología representa así una crítica mordaz a la vida provinciana y a la mentalidad puritana. Masters escribió también The New Star Chamber (1904), The Blood of the Prophets (1905), The Great

Valley (1916), Domesday Book (1920), The New Spoon River (1924), la autobiografía Across Spoon River (1936) y The Sangamon (1942) <<

[73] Oscar Wilde hace esta afirmación en el diálogo ficticio titulado «The Critic as Artist: with some remarks upon the importance of doing nothing» («El crítico como artista: con algunos comentarios acerca de la importancia de no hacer nada»), publicado en la antología de ensayos titulada Intentions (1891): «From the point of view of literature Mr. Kipling is a genius who drops his aspirates» <<

[74] Esta expresión figura al comienzo del cuento «Las ruinas circulares», publicado en Ficciones (1944) <<

[75] «Mi vida entera», publicado en Luna de enfrente (1925) <<

[76] «El remordimiento», publicado en La moneda de hierro (1976) <<

[77] «El mar», publicado en El otro, el mismo (1964) <<

[78] Borges traduce estos primeros versos del Beowulf en su Breve antología anglosajona (1978) <<

[79] Luís Vaz de Camões (1524-1580), el más célebre de los poetas portugueses <<

[80] Los Lusíadas, Canto I <<

[81] «G. A. Bürger», publicado en Historia de la noche (1977). Las iniciales corresponden al nombre del poeta Gottfried August Bürger (1747-1794) nacido en Molmerswende, Anhalt, Alemania, en el seno de una familia de pastores luteranos. Bürger escribió numerosos sonetos de tono elegíaco que fueron singularmente apreciados por la crítica, pero se lo recuerda especialmente por sus baladas, entre ellas: Lenore, Das Lied vom braven Manne, Der Kaiser und der Abt y Der wilde Jäger <<

[82] Eduardo Mallea (1903-1982). Escritor y crítico argentino <<

[83] «Borges y yo», publicado en El hacedor (1960) <<

[84] All's well that ends well, Acto 4, Escena 3 <<

[85] Ehyeh asher ehyeh, «Soy el que soy», es la respuesta que Dios brinda en la Biblia cuando Moisés le pregunta su nombre (Éxodo 3:14) <<

[86] «Endimión en Latmos», publicado en Historia de la noche (1977) <<

[87] Borges recuerda aquí el primer verso del poema «Endymion», de John Keats, publicado por primera vez en 1818 <<

[88] El Diccionario Clásico del erudito, teólogo y lexicógrafo John Lemprière (1765-1824), cuyo título original era Classical Dictionary containing a full Account of all the Proper Names mentioned in Ancient Authors se publicó en Inglaterra en 1788 y continuó siendo utilizado hasta épocas recientes como referencia para la lectura de obras grecolatinas, a pesar de ser considerado por muchos, ya desde mediados del siglo XIX, un volumen obsoleto y vetusto <<

[89] «Fragmento», publicado en El otro, el mismo (1964) <<

[90] El poema de Kipling que Borges recuerda se titula en realidad «The Runes on Weland's Sword» («Las runas en la espada de Weland») del libro Puck of Pook's Hill (1906): «A Smith makes me To betray my Man In my first fight. // To gather Gold / At the world's end / I am sent. // The Gold I gather Comes into England Out of deep Water. // Like a shining Fish Then it descends Into deep Water. // It is not given For goods or gear, But for The Thing. // The Gold I gather A King covets For an ill use. // The Gold I gather Is drawn up Out of deep Water. // Like a shining Fish Then it descends Into deep Water. // It is not given For goods or gear, But for The Thing». En castellano: «Un herrero me hizo Para traicionar a mi hombre en mi primer combate // Para juntar oro hacia el fin del mundo me han enviado // El oro que junto Llega a Inglaterra desde aguas profundas // Como un pez brillante Luego se sumerge En aguas profundas // No es dado a cambio de bienes o de aparejos Sino por La Cosa // El oro que yo acaparo Lo codicia un Rey Para un mal uso // El oro que junto fue traído hacia aquí desde aguas profundas // Como un pez brillante Luego se sumerge En aguas profundas No es dado a cambio de bienes o aparejos / Sino por La Cosa» <<

[91] Max Henríquez Ureña (1885-1968). Escritor y abogado dominicano, hermano del célebre y eminente filólogo Pedro Henríquez Ureña. Fue designado embajador de su país en la Argentina en 1945-1946. Publicó libros de versos modernistas, entre ellos Ánforas (1914), Fosforescencias (1930) y Garra de luz (1958). Escribió ensayos históricos y políticos tales como Los Estados Unidos y la República Dominicana (1919) y Los yanquis en Santo Domingo (1929), y numerosos libros de crítica literaria, entre ellos, El retorno de los galeones (1930), Las influencias francesas sobre la poesía hispanoamericana (1937) y el volumen que Borges recuerda: Breve historia del modernismo (1954) <<

[92] Este poema, cuyo título consiste en las palabras de su primer verso, «Peregrina paloma imaginaria», fue escrito por el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), nacido en Perú y fallecido en la Argentina. Max Henríquez Ureña pondera a este poeta con las siguientes palabras: «En ocasiones, el verso de Jaimes Freyre, de suavidad exquisita, parece mero alarde verbal, si bien su música arrobadora, impalpable como un aroma, gira en torno a una idea vaga e imprecisa, semejante a la bruma de un ensueño» (Breve historia del modernismo, edición de 1962 de FCE, p. 182) <<

[93] «Música para oír, ¿por qué escuchas música tristemente? Los dulces no riñen con los dulces, la alegría se deleita en la alegría». William Shakespeare, «Soneto VIII» <<

[94] Paul-Marie Verlaine (1844-1896). Poeta simbolista francés <<

[95] «This is the house that Jack built», «Esta es la casa que Jack construyó» es una canción infantil popular inglesa de origen folclórico. Se trata de una narración acumulativa, que va adicionando animales y personajes en cada estrofa al tiempo que repite los ya mencionados. Comienza con los siguientes versos: «Esta es la casa que Jack construyó Esta es la cebada que había en la casa que Jack construyó / Esta es la rata que comió la cebada que había en la casa que Jack construyó / Este es el gato que mató a la rata que comió la cebada que había en la casa que Jack construyó / Este es el perro que perseguía al gato / que mató a la rata que comió la cebada que había en la casa que Jack construyó / Esta es la vaca con el cuerno doblado / que pateó al perro que perseguía al gato que mató a la rata que comió la cebada que había en la casa que Jack construyó…». Lo que antecede es sólo un fragmento, la canción entera continúa agregando personajes hasta alcanzar un total de sesenta versos. Algunas versiones reemplazan la cebada que había en la casa de Jack por un queso («cheese» en lugar de «malt»). Esta canción figura el Roud Folk Song Index bajo el número 20584. Es realmente notable que Borges se haya inspirado en una canción infantil inglesa para escribir un poema en castellano cuyo tema se remonta al pasado medieval anglosajón. Esto tiene, sin embargo, una explicación: Borges escuchó seguramente esta canción durante su más temprana infancia, de labios de su abuela inglesa, Frances Haslam, y como he señalado en Siete guerreros nortumbrios, los poemas de tema sajón de El otro, el mismo están relacionados con los comienzos y orígenes, tanto los de la literatura inglesa como los de la genealogía y la vida de su autor <<

[96] «La luna», publicado en La moneda de hierro (1976) <<

[97] «Una rosa amarilla», publicado en El hacedor (1960) <<

[98] «El otro tigre», publicado en El hacedor (1960) <<

[99] «Las causas», publicado en Historia de la noche (1977) <<

[100] «Poema conjetural», publicado en El otro, el mismo (1964) <<

[101] «sedulous ape»: en inglés, «un simio cuidadoso» <<

[102] Esta cita pertenece al Purgatorio, Canto V de la Divina Comedia. Las estrofas relevantes son las siguientes: «Y le dije: '¿qué fuerza o qué aventura / de Campaldino te llevó tan lejos que tu sepulcro nunca se ha encontrado?'. / ¡Ay! me respondió, al pie del Cosentino pasa un arroyo de nombre Archiano, que sobre el Eremo nace en el Apenino. // Allí donde éste su nombre pierde, llegué yo con el cuello perforado huyendo a pie y ensangrentando el llano» <<

[103] «Un libro», publicado en Historia de la noche (1977) <<

[104] «¿Cuándo nos encontraremos los tres otra vez / Bajo el trueno, el relámpago o la lluvia?». Macbeth, Acto I, Escena I <<

[105] «La vida es un cuento contado por un idiota, lleno de sonido y de furia, que no significa nada». Macbeth, Acto V, Escena V <<

[106] «Of this dead butcher and his fiend-like queen», «De este carnicero muerto y su temible reina». Macbeth, Acto V, Escena VIII <<

[107] «dead butcher»: carnicero muerto <<

[108] La palabra inglesa weird procede del inglés antiguo wyrd («fatalidad» o «destino», literalmente: «devenir»), del protogermánico *wurþis, y éste de una raíz indoeuropea *wert «girar, voltear, rodar» (compárese con el alemán werden, el inglés antiguo weorðan «devenir, ocurrir, convertirse o transformarse en algo», cognadas de la palabra latina versus). Ya a partir del período del inglés medio, se utilizó esta palabra para referirse a las tres «hermanas del destino», las normas o parcas, a las que la imaginación popular retrató siempre con una apariencia a la vez extraña y terrible. Esto llevó a que en la expresión «weird sisters», el sustantivo «weird», que significaba «destino», fuera reinterpretado como un adjetivo que calificaba a esas parcas de aspecto extravagante, brindándole así su significado actual de «raro o extraño» <<

[109] Borges se refiere aquí primero a la estructura del soneto tradicional y luego a la forma del soneto inglés o isabelino <<

[110] Se refiere probablemente a su amigo Xul Solar (1887-1963). Borges describió a Xul Solar con las siguientes palabras: «Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época… Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña. Xul Solar renueva, a su modo ambicioso que quiere ser modesto, la mística pintura de los que no ven con los ojos físicos en el ámbito sagrado de Blake, de Swedenborg, de yoguis y de bardos». (Texto escrito por Borges para la exposición de Xul Solar en la Galería Samos, Buenos Aires, 1949) <<

[111] Véase la nota 44 acerca de las alucinaciones hipnopómpicas <<

[112] En el epílogo a El hacedor (1960), Borges escribe: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara». Esta idea reaparece en el poema titulado «La suma» de Los conjurados (1985) <<

[113] La palabra uncanny está formada por el prefijo negativo un- y por el adjetivo canny, un término de origen escocés y norbritánico procedente de una antigua raíz protogermánica *kunnan, «saber, ser mentalmente capaz, haber aprendido». Canny comparte así su origen con el verbo inglés know, «saber» y el auxiliar can, «poder» y con una palabra escandinava que resultará familiar a los lectores de Borges: kenning. En su acepción actual, el término Canny significa «prudente, conocido, estable, usual, capaz». Su antónimo, uncanny, remite a algo sobrenatural y acaso siniestro, que está fuera del conocimiento, comprensión o entendimiento humano <<

[114] Eerie, palabra inglesa de difícil traducción que alude a algo misterioso, extraño, inesperado, sobrenatural o ultraterreno, siniestro o que causa escalofríos. Se trata de otro término de origen escocés o norbritánico, en este caso una adaptación dialectal procedente del inglés antiguo earg «cobarde, temeroso», y éste del protogermánico *argaz (que en alemán dio arg, «cruel, malvado») <<

[115] «Pierre Menard», publicado en Ficciones (1944) <<

[116] Salammbô, novela histórica de Gustave Flaubert, ambientada en el siglo III a. C. en la ciudad fenicia de Cartago y publicada en París en el año 1862. <<

[117] «Writer's block», «Bloqueo de escritor». Expresión inglesa que denota la sensación de un escritor cuando no logra hallar inspiración <<

[118] El nombre de este primo del escritor era Guillermo Juan Borges. Véase Borges el memorioso, p. 179 <<

[119] Publicado en el volumen homónimo en el año 1983 <<

[120] Major Trends in Jewish Mysticism (Grandes tendencias de la mística judía, 1941) <<

[121] Doppelgänger: en alemán «doble caminante». Se trata de un ser imaginario y paranormal de rasgos idénticos a los de la persona ante la cual se manifiesta. Su aparición es usualmente interpretada como un presagio de muerte o de desgracia <<

[122] Véase la nota 49 <<

[123] «El otro», publicado en El libro de arena (1975) <<

[124] «That dolphin-torn, that gong-tormented sea», «Ese mar desgarrado por delfines y atormentado por gongs». Último verso de «Byzantium: a poem», de William Butler Yeats <<

[125] El concepto del «seguro azar» no pertenece a Borges, sino a Pedro Salinas (1891-1951), poeta español de la generación del 27. Seguro azar, su segundo libro de poemas, se publicó en 1929. El anónimo miembro de la audiencia que formula esta pregunta parece estar confundiendo a Borges con Salinas <<

[126] La cita pertenece a Hojas de hierba, 10. «Comenzando en Paumanok», poema n.º 11. El verso original en inglés es el siguiente: «As I have walk'd in Alabama my morning walk» <<

[127] En su Autobiografía, Borges escribe: «Fue también en Ginebra donde descubrí a Walt Whitman, a través de una traducción alemana de Johannes Schlaf ('Als ich in Alabama meinen Morgengang machte' – 'As I have walk'd in Alabama my morning walk). Me di cuenta, por supuesto, de lo absurdo que resultaba leer a un poeta estadounidense en alemán, de modo que encargué a Londres un ejemplar de Leaves of Grass» <<

[128] En el prólogo al libro de Ronald Christ, Borges escribió: «No soy un pensador ni un moralista, sino simplemente un hombre de letras que plasma sus propias

perplejidades y ese venerable sistema de perplejidades que llamamos filosofía en las formas de literatura» <<

[129] «Todo lo que uno escribe tiene que ir más allá de la intención. Por eso, la literatura es un arte muy misterioso. […] Porque el autor no sabe lo que escribe. Si lo guía el Espíritu Santo, es un amanuense. Aquello que se lee en el Evangelio según San Juan: 'El Espíritu sopla donde quiere'». Borges el memorioso, p. 91 <<

[130] Véase la nota 112 <<

[131] En el prólogo a la edición de 1969, Borges escribe: «Para mí, Fervor de Buenos Aires prefigura todo lo que haría después. Por lo que dejaba entrever, por lo que prometía de algún modo» <<

[132] En una entrevista de 1976 de la TVE con Joaquín Soler Serrano, Borges afirmó: «Esencialmente yo soy el que era cuando publiqué mi primer libro, Fervor de Buenos Aires, en 1923. Yo creo que en ese primer libro está todo lo que yo haría después, salvo que está entre líneas, es solo para mí. Es como una escritura secreta, que está entre las líneas de la escritura pública. Pero ahí está todo, yo creo, salvo que nadie puede verlo sino yo. Así que lo que yo he hecho después ha sido reescribir ese libro, que no tiene mayor valor, pero que luego ha ido dilatándose, ha ido ramificándose, enriqueciéndose y yo creo que ahora puedo, en fin, puedo jactarme de haber escrito algunas páginas válidas, alguno que otro poema. ¿Y qué más puede querer un escritor? Porque esperar un libro ya es demasiado» <<

[133] Poimandres: el primero de los tratados del Corpus Hermeticum <<

[134] Hans Leisegang (1890-1951), escritor, científico y filósofo alemán. La obra que Borges recuerda, Die Gnosis, fue publicada en Leipzig por A. Kröner en 1924 <<

[135] Se refiere a George Robert Stow Mead (1863-1933), escritor especializado en temas religiosos, que escribió gran cantidad de obras sobre textos y temas gnósticos. Su libro Fragments of a Forgotten Faith (Fragmentos de una fe olvidada) fue publicado por la Sociedad Teosófica en Londres en el año 1900. El título que Borges cita aquí (Fragmente eines verschollenen Glaubens) corresponde a la edición alemana de esa obra. Véase asimismo la enumeración de fuentes gnósticas que nuestro escritor hace en «Una vindicación del falso Basílides», publicado en Discusión (1932) <<

[136] Pistis Sophia: textos gnósticos redactados entre los años 150 y 300 antes de Cristo, que contienen enseñanzas que Cristo supuestamente brindó tras su resurrección.

Algunos autores traducen el título de Pistis Sophia como «Fe y sabiduría», mientras que otros optan por interpretarlo como «Fe en la sabiduría» o «Sabiduría en la Fe» <<

[137] Allgemeine Geschichte der Philosophie (Historia general de la filosofía), del orientalista alemán Paul Jakob Deussen (1845-1919) <<

[138] The Turn of the Screw (Otra vuelta de tuerca), novela fantástica de Henry James publicada en 1898 <<

[139] «Yet each man kills the thing he loves», Balada de la cárcel de Reading de Oscar Wilde (I, 38) <<

[140] En el original: «a sweet vengeance against life» <<

[141] Algernon Charles Swinburne (1837-1909). Poeta, dramaturgo, ensayista y novelista inglés <<

[142] Amadís de Gaula: novela de caballería que relata las aventuras del héroe epónimo. Fue compuesto en España o Portugal, probablemente sobre la base de fuentes francesas. Es probable que haya existido una versión primitiva de esta obra ya en el siglo XIV. Se conservan breves fragmentos de una edición en tres volúmenes fechada hacia 1420, pero la primera versión completa que ha llegado hasta nosotros es la del Regidor de Medina del Campo, Garci Rodríguez de Montalvo (c. 1450-1504). Éste la escribió sobre la base de versiones anteriores y la publicó en Zaragoza en el año 1508. Pese a haberse establecido más allá de toda duda que la obra original es de autor anónimo, el hábito sigue atribuyendo a Rodríguez de Montalvo la autoría <<

[143] «Tres versiones de Judas», publicado en Ficciones (1944) <<

[144] «My country, right or wrong», «Mi país, tenga éste razón o no». Expresión patriótica cuyo sentido implícito es una reafirmación de lealtad hacia el propio país, más allá de sus aciertos o equivocaciones <<

[145] «La dicha de escribir no se mide por las virtudes o flaquezas de la escritura. Toda obra humana es deleznable, afirma Carlyle, pero su ejecución no lo es. No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano. Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce o el sumamente incómodo Polifemo». Del prólogo a Los conjurados (1985) <<

[146] «Creo que lo mejor de la Argentina es nuestra capacidad de amistad, la amistad yo creo que es una de las pasiones argentinas, es esencial. Somos capaces de amistad, y eso es mucho». En: Enrique Pezzoni, lector de Borges, p. 196 <<

[147] Historia de una pasión argentina, ensayo de Eduardo Mallea publicado en 1937 <<

[148] Véase el poema «Mateo XXV, 30», en El otro, el mismo (1964) <<

[149] «La ética es algo que sentimos cada vez que obramos. Y al cabo del día, sin duda habremos tomado muchas decisiones éticas; y habremos tenido que elegir —simplificando el tema— entre el bien y el mal. Y cuando hemos elegido el bien, sabemos que hemos elegido el bien; cuando elegimos el mal, lo sabemos también. Lo importante es juzgar cada acto en sí mismo, no por sus consecuencias, ya que las consecuencias de todo acto son infinitas, se ramifican en el porvenir, y a la larga, se equivalen o complementan». Borges, En diálogo, Vol. 1, p. 230 <<

[150] En su cuento «Utopía de un hombre que está cansado», Borges imagina el futuro remoto de la humanidad. En diálogo con un habitante de ese porvenir, Borges pregunta: «¿Qué sucedió con los gobiernos?». Su interlocutor responde: «[…] Fueron cayendo gradualmente en desuso. Llamaban a elecciones, declaraban guerras, imponían tarifas, confiscaban fortunas, ordenaban arrestos y pretendían imponer la censura y nadie en el planeta los acataba. La prensa dejó de publicar sus colaboraciones y sus efigies. Los políticos tuvieron que buscar oficios honestos; algunos fueron buenos cómicos o buenos curanderos» <<

[151] Samson Agonistes, versos 90-94: «Since light so necessary is to life And almost life itself, if it be true That light is in the soul, She all in every part, why was the sight To such a tender ball as the eye confined». El escrito recuerda estos versos en el poema «Alguien soñará» de Los conjurados: «Soñará que veremos con todo el cuerpo, como quería Milton, desde la sombra de esos tiernos orbes, los ojos. Soñará un mundo sin la máquina y sin esa doliente máquina, el cuerpo» <<

[152] Dijo una vez Borges: «Los [versos] que yo recuerdo de [Emily Dickinson] son versos lindísimos. Parting is all we know of Heaven, and all we need of Hell: La despedida es todo lo que sabemos del Cielo, y todo lo que precisamos del Infierno. ¡Lindísimo! Además, una despedida es las dos cosas. Quizás, el momento de la despedida es el momento más intenso en la relación entre dos personas. Cuando uno se despide de alguien, uno está más con esa persona que si uno la ve regularmente. Al mismo tiempo, uno sabe que ésa es la última vez. Quiero decir que en la despedida se dan a la vez (supongo que es eso lo que ella quiso decir), se dan a la vez la máxima

presencia y la máxima ausencia, ¿no? Parting is all we know of Heaven, and all we need of Hell. Qué lindo pensar que uno precisa del infierno, qué idea rara, ¿no?». Entrevista con Liliana Heker (1980) <<

[153] «Alejandría, 641 A. D.», publicado en Historia de la noche (1977) <<

[154] San Agustín, Confesiones, Libro XI, capítulo 14 <<

[155] A partir de 2010, este libro, Inquisiciones, figura en la edición de las Obras completas <<

[156] Para las seis cuerdas, libro con letras de milongas. La primera edición, ilustrada por Héctor Basaldúa, fue publicada en Buenos Aires por Emecé Editores en 1965 <<

[157] «Tejed un círculo alrededor de él tres veces, y cerrad los ojos con horror sagrado, porque él se ha alimentado de ambrosía, / y bebido la leche del Paraíso». Samuel Taylor Coleridge, «Kubla Khan», líneas 51-54 <<

[158] Mario el epicúreo (Marius the Epicurean, 1885). Novela filosófica de Walter Horatius Pater (1839-1894) escritor e historiador del arte inglés <<

[159] El recuerdo de Borges es exacto. En el primer capítulo de Mario el epicúreo, Pater escribe: «Una religión de costumbres y sentimientos más que de hechos y creencias, y apegada a cosas y lugares bien concretos —el roble de edad inmemorial, la roca ubicada en un páramo, tallada por los elementos como por un oscuro y arcaico arte humano, la umbrosa arboleda de acebos en la que, al adentrarse, uno exclamaba involuntariamente, utilizando una frase consagrada, '¡hay aquí una deidad!', ¡Numen inest!— estaba en armonía con el temperamento de un pueblo que contemplaba callado el espectáculo de la vida rural, como esa fe simple entre hombre y hombre, que Tibulio conecta expresamente con aquel período en que, con tosca adoración, los antiguos dioses de madera se encontraban aun apretujados en sus pequeños altares hogareños» <<

[160] Amazement en inglés significa «sorpresa, asombro» pero tiene además la misma raíz que la palabra «maze», que significa «laberinto». Proviene del inglés antiguo amasian, de a- (prefijo perfectivo) y masian, «sorprender, confundir» <<

[161] «Poema de los dones», líneas 21-24: «Lento en mi sombra, la penumbra hueca / exploro con el báculo indeciso, yo, que me figuraba el Paraíso bajo la especie de una biblioteca», en El hacedor (1960) <<

[162] «I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings». «Yo no me declaro poeta. Soy sólo un literato: un hombre que habla, no que canta». Fragmento de una carta que Stevenson envió a J. A. Symonds el 21 de noviembre de 1887. Compilada en numerosos volúmenes, entre ellos The Letters of Robert Louis Stevenson, p. 235 <<

[163] «Bajo el inmenso y estrellado cielo, cavad mi fosa y dejadme yacer. Alegre he vivido y alegre muero. Pero al caer quiero haceros un ruego». Robert Louis Stevenson, «Requiem», versos 1-4 <<

[164] Samuel Lloyd Osbourne (1868-1947). Escritor norteamericano, hijastro de Robert Louis Stevenson. Escribió en colaboración con este último The Wrong Box («La caja equivocada», 1889), The Wrecker («La resaca», 1892) y The Ebb-Tide («La isla de la aventura», 1894) <<

[165] «Mis cuentos son objetos que yo fabrico y que están un poco lejos de mí; en cambio en mis poemas estoy yo con mis hábitos, mis manías, mis preocupaciones. Quienes lean mis poemas en el futuro encontrarán a un hombre que vivió en Buenos Aires en el siglo XX; quienes lean mis cuentos hallarán artificios que corren el albur de no ser otra cosa que ingeniosos». En: Nogueira Dobarro, Ángel. Jorge Luis Borges: la biblioteca, símbolo y figura del universo, p. 136 <<

[166] El tamaño de mi esperanza, libro de ensayos publicado en 1926 que Borges luego proscribió <<

[167] Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). Poeta norteamericano, autor de The Song of Hiawatha, Paul Revere's Ride y Évangéline. Su traducción de la Divina Comedia se publicó en tres volúmenes entre 1865 y 1867 <<

[168] «Quisiera recordar la ocasión en que conocí a Borges. Me había invitado a un almuerzo con él mi amiga Victoria Ocampo, y fui enviado a la Biblioteca Nacional para llevarlo a su departamento a causa de su ceguera. Tan pronto como la puerta de la biblioteca se cerró tras nosotros, comenzamos a hablar de literatura. Borges habló de la influencia que G. K. Chesterton había ejercido sobre él y la manera en que Robert Louis Stevenson había influido sobre sus cuentos más recientes. Dijo que Stevenson había sido una gran influencia. Interpuse entonces un comentario. Dije que Stevenson había escrito al menos un buen poema. Un poema sobre sus antepasados. Sus antepasados habían construido los grandes faros de la costa de Escocia, y yo sabía que el tema de los antepasados interesaba mucho a Borges. El poema dice: "Say not of me that weakly I declined The labors of my sires, and fled the sea, The towers we founded and the

lamps we lit, / To play at home with paper like a child". Estábamos en una de esas calles ruidosas y llena de gente de Buenos Aires. Borges se detuvo al borde del pavimento y me recitó el poema entero, con total precisión. Tras un agradable almuerzo, se sentó en el sofá y me recitó largos fragmentos en anglosajón. Me temo que no fui capaz de seguirlo. Pero miré sus ojos mientras recitaba y me asombró la expresión de esos ojos ciegos. No parecían ciegos en absoluto; parecía que en cierta forma peculiar, miraban hacia dentro de sí mismos, e irradiaban una gran nobleza». Fragmento de una conferencia dictada por Graham Greene en la Anglo-Argentine Society, Londres, 1984. Publicada en In Memory of Borges, editado por Norman Thomas di Giovanni. El poema en cuestión es el que lleva el número XXXVIII en el libro de Stevenson titulado Underwoods. <<

[169] Emir Rodríguez Monegal (1921-1985). Escritor y crítico literario uruguayo, autor de la biografía Jorge Luis Borges: A Literary Biography (1978) <<

[170] Jorge Guillermo Borges, padre del escritor, murió el 24 de febrero de 1938 <<

[171] Jorge Guillermo Borges, padre de Jorge Luis Borges, fue autor de una novela titulada El caudillo, publicada en Palma de Mallorca, España, en el año 1921 <<

[172] El expresionismo propiciaba una visión intuitiva del arte que enfatizaba la percepción interna, subjetiva y sensible del artista —la expresión—, en oposición a la búsqueda de retratos objetivos de la realidad. Los artistas que Borges cita en este párrafo adhirieron en algún momento de sus respectivas carreras al expresionismo <<

[173] Underworld (La ley del hampa, 1927) <<

[174] The Docks of New York (Los muelles de Nueva York, 1928) <<

[175] The Dragnet (La batida, 1928) <<

[176] West Side Story (Amor sin barreras, 1961) es una película musical estadounidense, dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins. Está basada en la obra musical homónima, que consiste a su vez en una adaptación de la obra de Shakespeare, Romeo y Julieta. <<

[177] Borges utiliza aquí una expresión inglesa que tomó de Stevenson: «I played the sedulous ape to Sternberg» <<

[178] Películas de cowboys <<

[179] Los naipes del tahúr es el título de un libro escrito y luego destruido por el mismo Borges. En su Autobiografía, Borges escribe: «En España escribí dos libros. Uno se llamaba —ahora me pregunto por qué— Los naipes del tahúr. Eran ensayos políticos y literarios (yo era todavía anarquista, librepensador y pacifista) escritos bajo la influencia de Pío Baroja. Pretendían ser duros e implacables, pero la verdad es que eran bastante mansos. Usaba palabras como 'idiotas', 'rameras', 'embusteros'. Como no encontré editor, destruí el manuscrito al regresar a Buenos Aires. El otro libro se titulaba Los salmos rojos o Los ritmos rojos. Era una colección de poemas en verso libre —unos veinte en total— que elogiaban la Revolución rusa, la hermandad del hombre y el pacifismo. Tres o cuatro llegaron a aparecer en revistas: 'Épica bolchevique', 'Trinchera', 'Rusia'. Destruí ese libro en España, la víspera de nuestra partida. Ya estaba preparado para regresar al país» <<

[180] Retching: en inglés, «arcadas, vómitos» <<

[181] Primer verso de La Eneida: «Canto a las armas y al hombre» <<

[182] Se refiere a la única novela que Whitman escribió en toda su vida, titulada Franklin Evans, or the inebriate: a tale of the times (Franklin Evans, o el borracho: una historia de nuestro tiempo), 1842. Franklin Evans es una «temperance novel» o «novela antialcohólica» que narra las desventuras de su protagonista a causa de su adicción a la bebida. Whitman publicó esta novela cuando era aún desconocido. Ya mayor, solía decir en broma que la había escrito estando ebrio <<

[183] «Song of myself» («Canción de mí mismo»), 24, versos 497-498 <<

[184] «Salut Au Monde», líneas 122-123. En la versión de Whitman, la palabra que Borges transformó en «Gaucho» es originariamente «Wacho», miembro de una tribu del estado de Texas, Estados Unidos <<

[185] En el original, Borges recita los versos en inglés: «These are really the thoughts of all men in all ages and lands, / they are not original with me, If they are not yours as much as mine they are nothing, or next to nothing, If they are not the riddle and the untying of the riddle they are nothing, If they are not just as close as they are distant they are nothing. This is the grass that grows wherever the land is and the water is, This is the common air that bathes the globe». Los versos pertenecen a «Song of myself» («Canción de mí mismo»), 17, líneas 355-360. Los versos arriba citados corresponden a la traducción de Borges <<

[186] Borges se refiere aquí al original en inglés. «Camerado, this is no book Who touches this touches a man (Is it night? Are we here together alone?) It is I you hold and who holds you, I spring from the pages into your arms – decease calls me forth». Del poema: «So long!», líneas 53-57 <<

[187] Jorge Guillén (1893-1984). Poeta español, miembro de la generación del 27. Publicó Cántico, su primer libro de poemas, en 1928, a la edad de 35 años <<

[188] Les fleurs du mal (1867), libro de versos escrito por el poeta simbolista francés Charles Baudelaire (1821-1867) <<

[189] En: Eliot, T. S., «Tradition and the Individual Artist» («La tradición y el artista individual»), publicado en The Sacred Wood (1921). Escribe Eliot: «Ningún poeta y ningún artista alcanzan su total significado de por sí. Su significado, su valoración, es la valoración de su relación con los poetas y artistas ya fallecidos. Resulta imposible valorar a un creador de por sí, es necesario, para lograr esto, compararlo y contrastarlo con aquellos que ya han muerto. Y esto lo digo como un principio de crítica estética, no solo histórica. La necesidad de que su obra sea coherente y acorde a las normas no va en una sola dirección: lo que ocurre cuando el artista crea una nueva obra es algo que le ocurre en ese mismo instante a todas aquellas que la precedieron. Los monumentos ya existentes conforman, en su totalidad, un orden ideal, que se modifica cuando agregamos a ese conjunto una nueva obra de arte. Ese orden preexistente estaba ya completo antes de la llegada de esa nueva obra; para que ese orden persista tras el arribo de esa novedad, el orden entero debe modificarse, aunque más no sea levemente, y así las relaciones, proporciones y valores de cada obra con el todo se reacomodan, alcanzándose a través de ese reajuste, una vez más, una suerte de armonía entre lo antiguo y lo nuevo» <<

[190] Se refiere a sus Obras completas, cuya primera edición data de 1974 <<

[191] Johannes Schlaf (1862-1941). Dramaturgo y narrador alemán. Fue el principal difusor de Whitman en su país; su traducción de selecciones de Hojas de hierba, publicada en 1907 en una edición de bolsillo tuvo una enorme repercusión y confirió a Whitman una gran popularidad en la Alemania de comienzos del siglo XX <<

[192] En el prólogo a La rosa profunda (1975), Borges escribe: «La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar» <<

[193] «Hay personas que sienten escasamente la poesía. Generalmente, se dedican a enseñarla». En: «La poesía», Siete noches (1980) <<

[194] «¿No fue el Destino el que esta noche de julio, no fue el Destino, cuyo nombre es también Dolor, el que me detuvo ante la puerta de aquel jardín a respirar el aroma de aquellas rosas dormidas? (¡Ah, sabed que este jardín estaba encantado!)». «To Helen», versos 21-24 y 30. Este poema fue escrito para Sarah Helen Whitman <<

[195] «¡Pasa la voz eterna de Dios, / y los rojos vientos se marchitan en el cielo!». Versos 131-132 del poema «Al Aaraaf», de Edgar Allan Poe <<

[196] Dante Gabriel Rosetti (1828-1882), pintor y poeta, e ilustrador inglés, fundador de la Hermandad Prerrafaelista <<

[197] «Mira en mi rostro, mi nombre es Podría-haber-sido, / también me llaman Nunca-más, Demasiado-tarde, Adiós». Primeros versos del poema de Rosetti titulado «A superscription», incluido en The House of Life (1870-1881) <<

[198] John Wilkins (1614-1672). Filósofo, escritor y clérigo inglés, fundador de la Royal Society y Obispo de Chester desde 1668 hasta su muerte <<

[199] «Abandonad toda esperanza vosotros que entráis» (Inferno, III, 9) <<

[200] Borges está explicando la correlación que existe entre este seudónimo («Arthur Gordon Pym») y el nombre completo de Poe («Edgar Allan Poe») <<

[201] Eden Phillpotts (1862-1960). Escritor, poeta y dramaturgo inglés nacido en la India. Entre sus novelas policiales figuran El señor Digweed y el señor Lumb; Médico, cúrate a ti mismo; La pieza gris y The Red Redmaynes. En el prólogo que escribió para esta última Borges afirma: «Me ha tocado en suerte el examen, no siempre laborioso, de centenares de novelas policiales. Quizá ninguna me ha intrigado tanto como The Red Redmaynes […] En otras ficciones de Phillpotts la solución es evidente desde el principio; ello no importa, dado el encanto de la historia. No así en este volumen que sumirá al lector en la más grata de las perplejidades» <<

[202] Ellery Queen es el nombre de un personaje y el seudónimo que utilizaban dos autores de Brooklyn: Daniel Nathan, alias Frederic Dannay (1905-1982), y Manford (o Emanuel) Lepofsky, alias Manfred Bennington Lee (1905-1971), para redactar y compilar cuentos policiales. En la ficción, Ellery Queen es un detective que ayuda a su padre, policía de Nueva York, a resolver crímenes que no parecen tener solución <<

[203] Nicholas Blake, seudónimo de Cecil Day-Lewis (1904-1972). Poeta irlandés y escritor de novelas policiales <<

[204] «Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido […] engendrado por Edgar Allan Poe. […] vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer el Quijote. Entonces, ¿qué lee? 'En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo…' y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial. […] si lee: 'En un lugar de la Mancha…,' desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: '… de cuyo nombre no quiero acordarme…,' ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego… 'no hace mucho tiempo…' posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro. La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales». De «El cuento policial» en Borges oral (1979), tomo IV de las Obras completas <<

[205] Edgar Allan Poe explicó el método que supuestamente empleó para escribir su famoso poema «The Raven» («El cuervo») en el ensayo «The Philosophy of Composition». Publicado en Graham's Magazine, vol. XXVIII, n.º 4, April 1846, 28:163-167. Existen serias dudas de que el método que Poe ofrece en este ensayo sea el que realmente utilizó para componerlo. Borges hace un análisis sobre el método de Poe similar al que figura en estas páginas en el ensayo titulado «La génesis de 'El cuervo' de Poe», publicado en La Prensa, Buenos Aires, 25 de agosto de 1935 y compilado en Textos cautivos (1931-1955) y en la conferencia titulada «El cuento policial», compilada en Borges oral (1979), tomo IV de las Obras completas <<

[206] Poema incluido en Hojas de hierba <<

[207] Se refiere al libro titulado The World of Dreams del psicólogo inglés Henry Havelock Ellis (1859-1939) <<

[208] Se refiere a la novela Brave New World del escritor inglés Aldous Huxley (1894-1963) <<

[209] «He sido uno que ha conocido a la noche. He salido a pasear bajo la lluvia - y regresado bajo la lluvia. He ido más allá de la luz más lejana de la ciudad» <<

[210] «Un reloj luminoso proclamaba contra el cielo. Que el tiempo no es verdadero ni falso. He sido uno que ha conocido a la noche» <<

[211] «Y faltan millas antes de dormir / Y faltan millas antes de dormir» <<

[212] «Ese mar atravesado por delfines / atormentado por un gong». Último verso del poema «Byzantium», que Yeats escribió en 1926. Fue publicado en el libro The Windings Stairs and other poems (1933) <<

[213] Borges cita el comienzo del poema de Yeats «Politics». «¿Cómo puedo, con esa chica allí parada fijar mi atención En la política de Roma o de Rusia o de España?» y luego «Acaso lo que dicen es cierto sobre la guerra y sus alarmas pero ¡Oh, si pudiera ser otra vez joven y tenerla entre mis brazos!» W. B. Yeats escribió este poema el 24 de mayo de 1938. El poema hace alusión a la guerra civil española y al clima prebélico que se vivía en Europa en la antesala de la Segunda Guerra Mundial. «Politics» se publicó por primera vez en el libro Last Poems and Two Plays (1939) <<

[214] En la batalla de Hastings, ocurrida el 14 de octubre del año 1066, Guillermo de Normandía derrotó al último rey sajón de Inglaterra, Harold Godwinson. La fecha de la batalla de Hastings representa una bisagra en la historia de Inglaterra, ya que marca el final del período sajón y el inicio del dominio normando. Los cambios sociales, culturales y lingüísticos que sobrevinieron en los años siguientes, al afianzarse el control normando sobre la isla, transformaron el destino de esa nación, modificando para siempre su organización política, su visión estratégica y geográfica, y también su idioma y su literatura <<

[215] Borges cita aquí los versos iniciales de la elegía anglosajona conocida como El Navegante (en inglés: Seafarer). En Literaturas germánicas medievales Borges afirma: «Las llamadas elegías anglosajonas ya son específicamente inglesas, por el sentimiento de la soledad, por la pasión del mar y por cierto melancólico dejo que, a riesgo de cometer un anacronismo, podemos calificar de romántico». Ofrece asimismo una traducción de este poema en su Breve antología anglosajona, al que describe luego con la siguiente nota «Esta composición es la más famosa de las elegías anglosajonas. Data del siglo IX. Los dos primeros versos prefiguran la remota voz de Walt Whitman. El poeta, hoy anónimo, declara a la vez el horror del mar y la fascinación del mar, que es tan característica de Inglaterra, y que se repite a lo largo de su literatura» <<

[216] Versos 48-52 del Beowulf: «[Dejaron que lo llevara y lo arrastrara el mar, el Guerrero Armado de Lanza. Tristes plañían]. Nadie puede afirmar con certidumbre, ni los consejeros en las asambleas, ni los héroes bajo los cielos, quién recibió esa carga».

Borges traduce el comienzo del Beowulf, que incluye a estos versos, en su Breve antología anglosajona. <<

[217] Los versos de «La sepultura» que Borges está citando significan: «Sin puerta es esa casa y oscura es ésta adentro». Borges traduce el poema completo en su Breve antología anglosajona (1978). Para más información sobre estos poemas anglosajones, pueden consultarse asimismo Literaturas germánicas medievales (1966) y las primeras clases de su curso universitario de literatura inglesa, recopiladas en el libro Borges profesor <<

[218] Borges describe ese instante en su poema titulado Inferno, V, 129. «Son Paolo y Francesca y también la reina y su amante y todos los amantes que han sido desde aquel Adán y su Eva en el pasto del Paraíso. Un libro, un sueño les revela que son formas de un sueño que fue soñado en tierras de Bretaña. Otro libro hará que los hombres, / sueños también, los sueñen». La cifra (1981) <<

[219] Ludovico Ariosto (1474-1533). Poeta italiano, autor del poema épico Orlando furioso <<

[220] «Ariosto y los árabes», poema incluido en El hacedor (1960) <<

[221] Se refiere a Emir Rodríguez Monegal (1921-1985), escritor y crítico literario uruguayo, autor del volumen titulado Jorge Luis Borges: A Literary Biography (Dutton, New York, 1978), publicado luego también en castellano bajo el título Borges: una biografía literaria (Fondo de Cultura Económica, México, 1987) <<

[222] Otto Dietrich Zur Linde es el protagonista del cuento «Deutsches Requiem», publicado en El Aleph (1949) <<

[223] Escribe Borges: «La reserva final no debe impulsarnos a creer que las victorias de 1871 […] regocijaban [a Nietzsche] con exceso. […] [Nietzsche] observa: "Alemania, Alemania encima de todo, es quizá el lema más insensato que se ha propalado jamás. ¿Por qué Alemania —pregunto yo— si no quiere, si no representa, si no significa algo de más valor que lo representado por otras potencias anteriores? En sí, [Alemania] es sólo un gran Estado más, una bobería más en la historia". «Algunos pareceres sobre Nietzsche», publicado en el diario La Nación, Buenos Aires, 11-2-1940 <<

[224] La traducción literal y más extendida de esta obra de Schopenhauer es El mundo como voluntad y representación. <<

[225] Wille: en alemán, «voluntad» <<

[226] Vorstellung: en alemán, «representación, imaginación» <<

[227] Maya (en sánscrito माया) es un concepto de origen hindú adoptado luego por el budismo. La traducción de este término por «ilusión» es la más frecuente en Occidente. Si bien el significado de esta palabra adquiere matices diversos en las distintas religiones y credos de Asia, en todos los casos apunta a la idea de que el universo, tal cual lo percibimos, no es más que una ilusión del yo y que esa percepción velada oculta una realidad más profunda, inaccesible en principio a los sentidos <<

[228] Se refiere al padre de su interlocutor, es decir a Jorge Guillermo Borges <<

[229] George Henry Lewes (1817-1878). Filósofo y crítico literario inglés. A pesar de estar casado, Lewes sostuvo un romance con la escritora Marian Evans (cuyo seudónimo fue George Eliot). El divorcio no existía en Inglaterra entonces, pero Lewes dejó a su mujer y se mudó a vivir con Evans, desafiando las convenciones de la época. El estudio de Lewes titulado A Biographical History of Philosophy (Una historia biográfica de la filosofía) se publicó en 1845-1846 <<

[230] En el poema de Tennyson titulado «The Mystic», verso 39 <<

[231] Estas palabras proceden del libro de David Hume titulado An Enquiry Concerning Human Understanding (Investigación sobre el conocimiento humano, Londres, 1748), Sección XII, Parte III: «Los argumentos de Berkeley no admiten réplica alguna y no producen la menor convicción. Su único efecto es causar ese asombro momentáneo e indecisión y confusión, que son resultado del escepticismo» <<

[232] Este análisis figura en el prólogo que Borges escribió para La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares <<

[233] «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw», incluida en Otras inquisiciones (1952) <<

[234] La metáfora que Borges recuerda se encuentra en el Meghaduta o La nube mensajera, obra lírica del poeta Kalidasa (siglo IV), considerado por muchos el más célebre de los poetas sánscritos. La nube mensajera cuenta la historia de un yaksha o semidiós quien le pide a una nube que lleve un mensaje a su amada. Para convencer a la nube de lo conveniente de esa misión, el yaksha le describe en detalle los bellos paisajes que encontrará en su camino. La estrofa relevante es la siguiente: «Y yendo ya más lejos, serás huésped del Monte Kailasa, cuyos cimientos fueron devastados por Ravana, y que se yergue con altos picos blancos como lotos, hacia el cielo, como la risa de Shiva» (parte I, línea 58) <<

[235] «Mármol como luz de luna sólida / y oro como fuego congelado». Chesterton, G. K., The Ballad of the White Horse («La balada del caballo blanco»), Libro III, estrofa n.º 22 <<

[236] Estos versos pertenecen al poema titulado «A second childhood» («Segunda infancia»), que figura en el libro de poemas titulado The Ballad of St. Barbara and other verses <<

[237] En el ensayo titulado «The Poet» («El poeta»), Emerson escribe: «Los poetas crearon todas las palabras, y por lo tanto el lenguaje es un archivo de la historia y, podríamos decir, una suerte de tumba de las musas. Ya que, aun cuando el origen de la mayoría de las palabras ha sido olvidado, en su origen cada palabra surgió de un arrebato de genialidad, y logró luego extender su uso porque resultó apropiada para representar el mundo, tanto para el hablante como para el oyente. La etimología devela que hasta la más olvidada de las palabras fue una vez una imagen vívida. El lenguaje es poesía fósil. Así como la piedra caliza del continente está conformada por los restos minerales del armazón de infinitos microorganismos, el lenguaje está compuesto de imágenes y usos figurativos que ahora, utilizados solo en su sentido secundario, han quedado despojadas de su primario origen poético. Pero el poeta da el verdadero nombre a la cosa porque la ve, o al menos se acerca más a ella que cualquier otra persona». En: Emerson, Ralph Waldo. Essays. Second Series (1844) <<

[238] «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», publicado en Ficciones (1944) <<

[239] Véase la nota 196 <<

[240] «Sudden Light», «Luz repentina». Rosetti escribió este poema alrededor de 1853. Fue publicado por primera vez en 1863 en el volumen titulado Poems: An Offering to Lancashire. En castellano, los versos que Borges cita rezan: «He estado aquí antes Aunque no recuerdo cómo ni cuándo Recuerdo la hierba más allá de la puerta El dulce y ansioso aroma El sonido del suspiro, las luces alrededor de la costa / Ya fuiste mía antes» <<

[241] Relato incluido en el libro homónimo, publicado por primera vez en 1949 <<

[242] Tzinacán es el personaje principal del relato de Borges titulado «La escritura del dios», publicado en El Aleph (1949) <<

[243] Véase a este respecto el capítulo titulado: «Criptograma y escritura: perdiendo cuentas en 'La escritura del dios'», en Balderston, Daniel. ¿Fuera de contexto?

Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges, Rosario, Beatriz Viterbo, 1990 <<

[244] Ludwig Wittgenstein (1889-1951), filósofo británico de origen austriaco. Estudió filosofía, lógica y lógica matemática en la Universidad de Cambridge, donde fue discípulo de Bertrand Russell. Al comenzar la Primera Guerra Mundial, se alistó en el ejército austrohúngaro. Vivió luego en Austria y Noruega y en 1929 regresó a Cambrige, donde se doctoró con el apoyo de Russell y fue nombrado profesor. Sólo se publicó en vida su Tractatus Logico Philosophicus (1921); sus demás obras fueron llevadas a la imprenta en forma póstuma <<

[245] Benedetto Croce (1866-1925), filósofo, historiador y crítico de arte italiano. Estudió filosofía e historia en Roma y en Nápoles y en 1902 publicó su obra titulada Estética. Al año siguiente fundó la revista cultural llamada Crítica. Fue asimismo un apasionado antifascista, y su participación en la vida pública de Italia en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial contribuyeron a la restauración de las instituciones liberales de su país. Sus contribuciones a los estudios culturales, a la filosofía de la estética y al estudio del pensamiento del artista renacentista Giambattista Vico constituyen acaso su legado más importante <<

[246] «La muralla y los libros», publicado en Otras inquisiciones (1952) <<

[247] Shih Huang Ti (259-210 a. C.). Monarca que logró la unificación de China convirtiéndose así en el primer emperador. Inició la construcción de la que se convertiría en la Gran Muralla e instauró la política llamada 焚書坑儒 Fénsh ū Kēngrú, «Quema de libros y enterramiento de estudiosos», que llevó a la prohibición de las antiguas escuelas de pensamiento, a la destrucción de sus textos y a la ejecución y exilio de numerosos eruditos, intelectuales y maestros <<

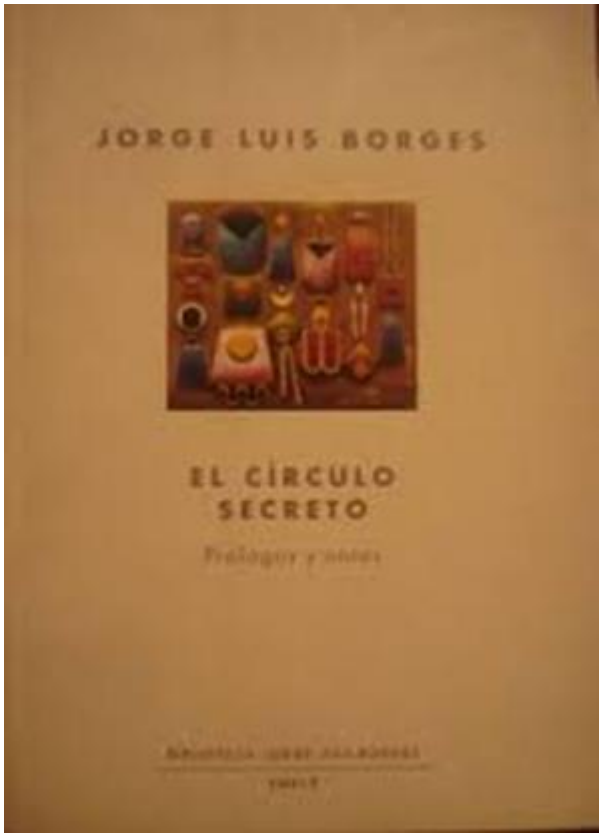
JORGE LUIS BORGES

EL CÍRCULO SECRETO

Prólogos y notas

BIBLIOTECA JORGE LUIS BORGES

EMECÉ



Jorge Luis Borges (1899 - 1986)

El círculo secreto (2003)

Susana Bombal, Tres domingos

Buenos Aires, Francisco A. Colombo, diciembre de 1957.

La lectura reciente de dos narraciones harto disímiles me ha sugerido una teoría que, como es de uso, tal vez no hace otra cosa que exagerar una verdad parcial, pero que en el principio entrevi con la radiante certidumbre indistinta de una revelación. Las narraciones a que aludo son la Saga de Njál, que fue redactada en Islandia a mediados o a fines del siglo XIII, y el relato psicológico Tres domingos, de Susana Bombal.

La Saga desenvuelve la historia de varias generaciones. La topografía de los hechos es minuciosa; la versión inglesa que he manejado —la de Hollander— incluye un mapa de la parte occidental de la isla, que permite seguir los movimientos de la compleja trama. El autor no juzga a los personajes; escuetamente se limita a informar "Había un hombre llamado Mord", o lo que fuere, y después lo deja vivir. Oímos lo que dice, vemos lo que hace, y gradualmente, como ocurre en la realidad, creemos conocerlo. Según los germanistas, este procedimiento es una prueba de que las sagas fueron relaciones orales antes de ser historias escritas, ya que los pensamientos de un hombre son menos públicos que las palabras y los actos. Un arte que se prohibe representar procesos mentales parece condenado a pobreza, cuando no a laboriosa trivialidad. De hecho, no es así; esta prohibición (como otras) ha servido al artífice para obtener efectos positivos. Recordaré un ejemplo ya clásico. Uno de los primeros capítulos de la Saga de Njál refiere que Hallgerd la Hermosa obró una vez de

un modo mezquino y que su señor, Gunnar de Hlídarendi, la abofeteó. Al llegar al capítulo 77, ya hemos olvidado aquel episodio. Los enemigos han cercado la casa; Gunnar se defiende a flechazos, pero una flecha le corta la cuerda del arco.

—Téjeme una cuerda con tu pelo —le dice a Hallgerd.

—¿Te va en ello la vida? —Hallgerd pregunta.

—Sí —contesta él.

—Entonces —dice ella— recuerdo esa bofetada que me diste una vez y te veré morir.

Sólo ahora sabemos que, durante años, la mujer ha guardado ese rencor, y lo sabemos bruscamente, como lo supo Gunnar.

No sé la exacta población de la Saga; la impresión final es de multitudes. Hemos vivido un siglo y hemos alternado con mucha gente; el modo impersonal crea la ilusión de un comercio inmediato.

Del todo ajeno a esta información de tipo jurídico y a esta documentada abundancia es el relato de Susana Bombal. Sólo hay dos personajes, ya que a Laurita la vemos (la entrevemos) a través del hastío de su marido, acaso calumniada y simplificada. El método narrativo es el de Virginia Woolf; no recibimos los hechos directamente sino su reflejo en una conciencia y la pasión o el pensamiento se mezclan con los datos sensibles. Unas pocas horas nos muestran dos destinos humanos. La noche negra y el día blanco están en la Saga de Njál y tal vez la primera luz y la última; en Tres domingos están los delicados crepúsculos que los hombres de otras edades no

habían aprendido aún a ver. Las personas de este libro contemporáneo son a la vez actores y espectadores; viven y se miran vivir. No en vano tienen el hábito de la literatura; se saben transitorios y vulnerables como los héroes de las novelas. Viven para los goces de la memoria. En el sabor de cada momento que pasa pregustan un recuerdo posible; su hoy es nostálgico, como si ya fuera un ayer. ¿No ha escrito Bradley que el presente no es otra cosa que el porvenir que se desintegra en pasado?

Al cerrar las páginas de la Saga sentimos que han ocurrido muchas cosas, que nos han ocurrido muchas cosas. Los pormenores se han borrado como se borran los de nuestro pasado personal, pero el libro entero gravita sobre nosotros y bruscamente (el efecto es acumulativo) sentimos algo en que a la vez están la comprensión y el perdón, la sonrisa y la lágrima, el humilde valor y el humilde asombro. Algo que sólo puede manifestar un dicho común ("El mundo es así") o una infinita palabra que comprendiera y trascendiera las otras. Y ahora llegamos a lo casi increíble.

En las pocas y apretadas páginas de un relato que se ajusta a un riguroso esquema de tiempo, Susana Bombal nos ofrece, mediante no sé qué delicada maestría, esa impresión de largos años y de largas vicisitudes que es coronación de la Saga. Si no me equivoco, esta emoción es el verdadero y secreto fin de la épica, de la novela y de la tragedia; Susana Bombal no lo habrá buscado, pero hizo algo mejor: lo encontró.

La literatura suele ser una artesanía, el ejercicio mecánico de una habilidad, la aplicación servil (o la infracción insolente) de determinadas leyes de juego. El resultado más común es un simulacro; las obras nada tienen que ver con sus escritores. De este relato, en cambio, cabe decir que es el fruto necesario y cabal de una personalidad armoniosa. El comercio constante de la poesía, la amistad de la música, la justa percepción de un matiz o de una palabra, el amor de la tierra americana y la nostalgia de Europa, el hábito de adioses y de regresos que los viajes imponen, son típicos de Susana Bombal: ellos han inspirado y cimentado este breve libro infinito.

Nicolás Cócaro, En tu aire

Argentina, Buenos Aires, Ediciones "Voz Viva", 1957/58.

Los aniversarios, los himnos, las placas conmemorativas, la veneración escolar, los excesos del mármol y del bronce, la nomenclatura patriótica del país, que convierte a sus hombres y a sus batallas en una serie de edificios, en una esquina o en el andén de una estación; estos hechos han contribuido, paradójicamente, a hacer del pasado argentino una cosa desvaída, pueril e insípida.

Versos como estos que Martínez Estrada escribió, acaso sin propósito irónico: Escuelas de adultos e infantiles coros

a los mausoleos lleven fresca yedra

son testimonio del orbe exangüe y ceremonial a que hemos relegado una historia que, sin embargo, no está muy distante en el tiempo. De ahí lo bien venido y lo necesario de este ferviente libro de Cócaro, para quien el ayer de estas tierras no es un esquema de fechas, apoteosis boba y estatuas sino un mundo azaroso y patético, de hombres falibles y mortales, urgidos por difíciles circunstancias.

Modificar ligera o profundamente el pasado es quizás el único milagro que la teología dogmática (con la sola excepción de Pietro Damiani) ha prohibido al Señor y que nuestra mala memoria y la literatura ejecutan continuamente. Trátase, acaso, de una de las tareas fundamentales de la poesía que, a diferencia de la caótica realidad, procede por una selección de hechos representativos, que simbólicamente son verdaderos aunque históricamente pueden no serlo. De dos maneras cumple Cócaro su labor. La primera es la imaginación verosímil de patéticos pormenores circunstanciales; el general Mitre, que está preso, mira desde las rejas de una ventana los árboles y las quintas de Chivilcoy. La segunda es la dramática suposición de que en un momento de su vida el personaje del poema ha intuido quién será para el porvenir; en las páginas de En tu aire, Argentina, Lavalle, Güemes o Laprida, bruscamente se ven para siempre.

Quienes practican en este país el romance histórico, deliberadamente eluden un elemento que es capital en esta y en toda poesía: pasión.

Las guerras no se hacen sin odio, pero en las increíbles composiciones de esta gente bien educada el americano y el godo o el cristiano y el indio o el unitario y el federal se despedazan con decoro y sin una palabra que pueda herir la sensibilidad más alerta. No así los hombres de En tu aire, Argentina que padecen, odian y mueren.

He procurado argumentar las virtudes que se cifran en este libro, pero no ignoro que la única virtud de un poema está en su voz y en la respuesta de nuestra sangre, no en razonamientos abstractos. Que las piezas que integran este breve y suficiente volumen obren, pues, por sí solas.

Gustavo Thorlichen, La República Argentina

Buenos Aires, Nuestro Pabellón, 1958.

Al promediar el siglo XIX, se habló por primera vez de fotografía pictórica (Pictorial Photography); la conjunción de esas dos palabras incompatibles tiene que haber sido para la gente escandaloso oxímoron, análogo a la música callada de San Juan de la Cruz o a los nightmares of delight de Chesterton. ¿Cómo admitir una rivalidad o una alianza de la eterna pintura y de la advenediza fotografía, cómo suponer que una armazón furtiva y endeble, servil como un espejo y mimética como un mono, incapaz de omitir o de preferir, pudiera amenazar la supremacía del ojo humano, de la diestra humana y del ya legendario pincel de Apeles, tanto más admirable cuanto más perdida su obra? El debate, enunciado así, admitía una sola contestación que era costumbre formular con palabras irónicas o coléricas. Ahora sabemos o sentimos, aunque seamos incapaces de precisarlo, que el planteo encubría una falacia, que urge sacar a la luz y exponer. Curiosamente, la recta solución del problema está sugerida en una sentencia de laReligio medici (1642) de Sir Thomas Browne; en ella se lee: "Todas las cosas son artificiales, porque la naturaleza es el arte de Dios". Sustituyamos a la palabra Dios, hoy muy comprometida, las palabras espíritu, ímpetu vital o voluntad (en el sentido que Schopenhauer y Bergson dan a estas últimas) y quedará borrada la oposición de natural y artificial, de órgano y de instrumento. Comprenderemos que el espíritu, empeñado en su milenaria tarea de explorar o crear el universo, formó los órganos sensibles y luego, por obra del cerebro, los instrumentos y las máquinas que son proyecciones de aquéllos. El microscopio, el telescopio y la cámara fotográfica complementan el ojo humano. Helmholtz hacia 1868, definió el ojo como un instrumento de óptica y denunció las deficiencias que en él se observan. Si el ojo es una suerte de cámara, ésta es inversamente una suerte de ojo y es irrazonable negarle participación en tareas estéticas. La cámara ve un poco más que el hombre que la maneja; detrás de una función estética hay siempre una función documental. Quien abomina de la máquina debería también abominar del cuerpo del hombre. Lo mismo habría que decir de aquel otro instrumento, el lenguaje.

Las razones que acabo de indicar corren el albur de parecer inútiles o superfluas; no olvidemos que fueron paradójicas cuando las pensó Samuel Butler, a fines del siglo pasado.

Consideremos ahora esta antología de imágenes que tengo el privilegio de prologar. Quienes, en otras regiones de América o en Europa, vuelvan sus deleitables hojas no sospecharán las delicadas pero muy verdaderas dificultades que Thorlichen ha debido vencer. Éstas son de orden psicológico, aunque también las hay de orden físico, ya que el territorio argentino es muy dilatado y, en ciertas zonas, harto incómodo y primitivo. Pocas regiones del planeta habrá menos visuales que ésta. Consideremos en primer lugar el caso de la pampa.

Darwin observa (y Hudson lo corrobora) que esta llanura, famosa entre las llanuras del mundo, no deja una impresión de vastedad a quien la mira desde el suelo o desde el caballo, ya que su horizonte es el de la vista y no excede tres millas. Dicho sea con otras palabras: la vastedad no está en cada percepción de la pampa (que es lo que puede registrar la fotografía) sino en la imaginación del viajero, en su memoria de jornadas de marcha y en su previsión de otras muchas. La pampa no se da en una imagen; es una serie de procesos mentales. Lo mismo cabe decir de la abrumadora pero casi invisible grandeza de Buenos Aires, que ciertamente no es tal cual avenida o tal cual paseo, sino nuestra conciencia de las desparramadas leguas y leguas de casas rectilíneas y bajas. Lo pintoresco es la excepción en este país y no lo sentimos como argentino. De ahí lo difícil de apresar en una

limitada serie de imágenes estas realidades hurañas y casi abstractas, de ahí lo singular de la proeza que ha efectuado Thorlichen, con lucidez, pasión y felicidad.

Ryunosuke Akutagawa, Kappa. Los engranajes

Buenos Aires, Ediciones Mundonuevo, 1959.

Tales midió la sombra de una pirámide para indagar su altura; Pitágoras y Platón enseñaron la trasmigración de las almas; setenta escribas, recluidos en la isla de Pharos, produjeron al cabo de setenta jornadas de labor setenta versiones idénticas del Pentateuco; Virgilio, en la segunda Geórgica, ponderó las delicadas telas de seda que elaboran los chinos y, días pasados, jinetes de la provincia de Buenos Aires se disputaban la victoria en el juego persa del polo.

Verdaderas o apócrifas las heterogéneas noticias que he enumerado (a las que habría que agregar, entre tantas otras, la presencia de Atila en los cantares de la Edda Mayor) marcan sucesivas etapas de un proceso intrincado y secular, que no ha cesado aún: el descubrimiento del Oriente por las naciones occidentales. Este proceso, como es de suponer, tiene su reverso; el Occidente es descubierto por el Oriente. A esta otra cara corresponden los misioneros de hábito amarillo que un emperador budista envió a Alejandría, la conquista de la España cristiana por el Islam y los encantadores y a veces terribles volúmenes de Akutagawa. Discernir con rigor los elementos orientales y occidentales en la obra de Akutagawa es acaso imposible; por lo demás, los términos no se oponen exactamente, ya que en lo occidental está el cristianismo, que es de origen semítico.

Entiendo, sin embargo, que no es aventurado afirmar que los temas y el sentimiento son orientales, pero que ciertos procederes de su retórica son europeos. Así, en Kesa y Montó y en Rashómon, asistimos a diversas versiones de una misma fábula, referidas por los diversos protagonistas; es el procedimiento de Robert Browning, en The Ring and the Book. En cambio, cierta tristeza reprimida, cierta preferencia por lo visual, cierta ligereza de pincelada, me parecen, a través de lo inevitablemente imperfecto de toda traducción, esencialmente japonesas. La extravagancia y el horror están en sus páginas, pero no en el estilo, que siempre es límpido.

Akutagawa estudió las literaturas de Inglaterra, de Alemania y de Francia; el tema de su tesis doctoral fue la obra de Morris y nos consta que frecuentó a Schopenhauer, a Yeats y a Baudelaire. La reinterpretación psicológica de las tradiciones y leyendas de su país fue una de las tareas que ejecutó.

Thackeray declara que pensar en Swift es como pensar en la caída de un imperio. Análogo proceso de vasta desintegración y agonía nos dejan entrever las dos narraciones que componen este volumen. En la primera, Kappa, el novelista recurre al artificio de fustigar la especie humana bajo el disfraz de una especie fantástica; acaso los bestiales yahoos de Swift o los pingüinos de Anatole France o los curiosos reinos que atraviesa el mono de piedra de cierta alegoría budista fueron su estímulo. A medida que procede el relato, Akutagawa olvida las convenciones del género satírico; a los kappas no les importa revelar que son hombres y hablan directamente de Marx, de Darwin o de Nietzsche. Según los cánones literarios, esta negligencia es una falla; de hecho, infunde en las últimas páginas una melancolía indecible, ya que sentimos que en la imaginación del autor todo se desmorona, y también los sueños de su arte. Poco después, Akutagawa se mataría; para quien escribió esas últimas páginas, el mundo de los kappas y el de los hombres, el mundo cotidiano y el mundo estético, ya eran parejamente vanos y deleznables. Un documento más directo de ese crepúsculo final de su mente es el que nos propone Los engranajes. Como el Inferno de aquel Strindberg que entrevemos al fin, esta narración es el diario, atroz y metódico, de un gradual proceso alucinatorio. Diríase que el encuentro de dos culturas es necesariamente trágico. A partir de un esfuerzo que se inició en 1868, el Japón llegó a ser una de las grandes potencias del orbe, a

derrotar a Rusia y a lograr alianzas con Inglaterra y con el Tercer Reich. Esta casi milagrosa renovación exigió, como es natural, una desgarradora y dolorosa crisis espiritual; uno de los artífices y mártires de esta metamorfosis fue Akutagawa que se dio muerte el día 24 de julio de 1927.

Ulises Nobody, El frac

Buenos Aires, Emecé Editores, abril de 1961.

Ignoro si la trama del universo prohibe o premedita el azar; el hecho es que hace muchos años atrajo mi atención una apología de Suiza, escrita por el autor de las páginas que ahora estoy prologando.

Por el nacimiento y por la sangre, el escritor que se oculta bajo el pseudónimo asaz original de Ulises Nobody es suizo. Yo también lo soy de algún modo, por los estudios que cursé, durante la Primera Guerra Mundial, en la república de Ginebra.

Pocas naciones habrá más calumniadas que Suiza, acaso porque el orden es odioso a la imaginación de muchos hombres, que se complacen en el tumulto y en la discordia. La objeción es romántica; yo me limitaría a recordar que sin el suizo Bodmer, que descubrió a las letras alemanas la obra de Shakespeare, y sin el otro suizo Rousseau, que deificó a la Naturaleza, el romanticismo no existiría o existiría de manera distinta. Dos nombres he invocado; bastaría agregar los de Paracelso y de Jung, los de Amiel, de Keller y de Pestalozzi para demostrar lo mucho que Europa debe a los estados helvéticos.

Más allá de los individuos de genio que he mencionado, solitarios e impares por definición, debemos precisamente admirar en Suiza el secular establecimiento de un orden que a todos asegura la máxima libertad personal y cuya cotidiana victoria es la convivencia armoniosa de nacionalidades distintas. El Julio César que soñó Bernard Shaw afirma que la paz y la prosperidad son también un arte; Suiza admirablemente los ejerce. Las cumbres y los lagos que encierra no han suscitado menos falsos juicios que su mentalidad; muchos repiten que son de tarjeta postal, sin recordar que son anteriores a la invención de esas tarjetas y que fueron divulgados por ellas precisamente por ser bellos y extraños. Por lo demás, el descubrimiento estético de los Alpes es obra de la escuela romántica; Macpherson, Byron, Chateaubriand y Hugo siguen contribuyendo al fomento de la hotelería del Oberland y de la Engadina. A la gracia de la piedra y del agua cabe agregar la de sus admirables y típicas ciudades. Ciertamente los albañiles de nuestros repetidos tableros sudamericanos no pueden censurar la admirable imaginación de quienes han edificado a Lucerna, a Ginebra, a Zúrich, a Berna.

Para ventura de sus lectores, el autor de El frac —esta larga narración o breve novela— no es un escritor profesional; es un hombre afinado por los años y por el amor a las artes, que ahora ensaya con fortuna la escritura de un libro, menos movido por la ambición que por la pasión. Ha ejecutado en él, con despreocupada maestría, la más ardua proeza del novelista: la ocultación o la desaparición del autor en su personaje. Algo o mucho de Ibsen hay en Peer Gynt; algo o mucho de Ricardo Güiraldes en el tropero que nos cuenta los hechos de don Segundo Sombra, pero nada o muy poco del autor queda en el héroe de El frac. Los episodios que refiere interesan y valen por cuenta propia, pero su objeto principal es definir a su narrador, Marcos. Dos escritores de valor desigual —Arnold Bennett y Vicky Baum— sintieron el peso de los destinos que se suceden o conviven en el ámbito de un hotel; a esos nombres añadiremos hoy un pseudónimo: Ulises Nobody, este "don Nadie a la segunda potencia" que, por cierto, es alguien.

Escribir un libro o un verso es dar un paso irrevocable. Al escritor que se oculta detrás de Ulises Nobody, en el atareado mediodía o en la alta noche, lo cercará la súplica de sombras que le pedirán palabras y sangre.

El héroe de un futuro libro suyo podría ser otro suizo ejemplar: el mercenario cuya honesta epopeya ha cantado Carlyle y que, lejos de sus montañas, daba la vida por una causa ajena. En Lucerna puede admirarse el vigoroso "León moribundo" del Thorwaldsen: monumento que inmortaliza a los suizos que se dejaron masacrar en las gradas de las "Tuileries". "Helvetiorum Fidei ac virtute", reza la lapidaria leyenda.

Giovanni Previtali, Ricardo Güiraldes and Don Segundo Sombra New York, Hispanic Institute in the United States, 1963

El manuscrito de este libro me ha deparado una singular experiencia. Yo he conocido personalmente a Ricardo Güiraldes, quien dejó en mi memoria una imagen muy vivida, que es una de mis felicidades. Puedo recuperar su entonación, su presencia, los hábitos de su voz y de su amistad, pero el número de cosas concretas y comunicables que sé sobre él, es (lo compruebo con melancolía) harto limitado. Como sucede en tales casos, las muchas veces que nos vimos tienden a confundirse en una sola; tardes enteras de minuciosa y agitada conversación forman ahora, en el recuerdo, una sola tarde. Nunca me había atrevido a esperar que esta inevitable simplificación se modificara, pero el libro de Previtali, que tengo el honor de prologar, me devuelve lo que juzgué perdido o inaccesible. Giovanni Previtali sabe mil cosas de Güiraldes que yo he ignorado u olvidado o en las que nunca me fijé; la lectura de esta biografía me las entrega y tengo la curiosa impresión de ir descubriéndolas en mi propia memoria, como si ésta de pronto se profundizara e iluminara y como si yo estuviera ahí.

El autor de Vida y Obra de Ricardo Güiraldes ha ejecutado una doble labor de investigación fatigosa y de lúcida recreación y adivinación. Güiraldes poseía el don de la amistad; ese don más allá de la muerte corporal, le ha ganado hoy este amigo, cuyos ojos nunca lo vieron y que, en 1962, viene a enriquecer y a favorecer a quienes conocimos a Güiraldes, hace más de treinta años.

Todos debemos alegrarnos de que se haya escrito este libro, que será indispensable para el estudio de la vida ejemplar y de la perdurable labor del poeta que cierra y que corona, con una suerte de relato elegíaco, el largo ciclo de la literatura gauchesca.

Austin, Texas, Enero de 1962.

Catálogo de la Exposición de libros españoles

Buenos Aires, octubre, 1962

Así como el crepúsculo participa de la noche y del día y las olas de la espuma y del agua, dos elementos de naturaleza dispar inseparablemente integran el libro. El libro es una cosa entre las cosas, un objeto entre los objetos que coexisten en las tres dimensiones, pero es también un símbolo como las ecuaciones del álgebra o las ideas generales. Podemos así equipararlo a un juego de ajedrez, que es un tablero negro y blanco y las piezas y la cifra casi infinita de maniobras posibles. También es evidente la analogía de los instrumentos de música, la del arpa que Bécquer entrevio en un ángulo del salón y cuyo silencioso mundo sonoro compararía con un ave que duerme. Tales imágenes son meras aproximaciones y sombras: el libro es harto más complejo. Los símbolos escritos son un espejo de símbolos orales, que a la vez lo son de abstracciones o de sueños o de memorias. Quizá baste dejar escrito que el libro, como el hombre que lo creó, se compone de alma y de cuerpo. De ahí el deleite múltiple que nos brinda: felicidad de la vista, del tacto y de la inteligencia. Cada cual imagina a su modo el Paraíso; yo, desde la niñez, lo he concebido como una biblioteca. No como una biblioteca infinita, porque hay algo de incómodo y de enigmático en todo lo infinito, sino como una biblioteca hecha a la medida del hombre. Una biblioteca en la que siempre quedaran libros (y tal vez anaqueles) por descubrir, pero no demasiados. En suma, una biblioteca que permitiera el placer de la relectura, el sereno y fiel placer de lo clásico, y las agradables alarmas del hallazgo y de lo imprevisto. El conjunto de libros españoles que este catálogo registra parece anticipar gratamente esa vaga y perfecta biblioteca de mi esperanza.

Espíritu y materia es el libro; la mente hispánica y la artesanía hispánica viven y se conjugan en las piezas congregadas aquí. El espectador se demorará en el examen de estos frutos cabales y delicados de una tradición secular; lícito es recordar que las tradiciones no son la repetición mecánica de una forma inflexible sino un alegre juego de variaciones y de renovaciones.

Aquí están las diversas literaturas que manejan la lengua castellana, en una y otra margen del mar; aquí, el inagotable ayer y el cambiante ahora y el grave porvenir que aún no descifamos y que sin embargo escribimos.

Buenos Aires, 9 de agosto de 1962.

Pettoruti homenaje nacional a 50 años de labor artística,

Buenos Aires, Ministerio de Educación y Bellas Artes, octubre, 1962.

Muere otro día. En los ya vagos anaqueles aguardan, casi al alcance de mi mano, los negros y dorados volúmenes de la omnisciente enciclopedia; nada me costaría interrogar sus discretas páginas y recuperar de un modo preciso aquellas doctrinas que Emilio Pettoruti y Xul Solar exponían en los cenáculos de 1924 y que yo mismo habré repetido en aquella hora de verdadera o imaginaria batalla con los burgueses.

Los nombres de Picasso y de Braque, venerables hoy, adornarían ventajosamente estas líneas y les darían cierta apariencia o simulacro de versación pictórica. Un escritor para quien el

mundo visible no existió nunca, estaría ahora pontificando sobre los métodos y la esencia de la pintura.

Ello no ocurrirá; he reflexionado que las teorías estéticas no son otra cosa que estímulo para la ejecución de la obra y que el cubismo, o cualquier otro "ismo", son menos importantes que las telas cuyo pretexto fueron. Las teorías del naturalismo son deleznables, pero no lo son, ciertamente, las novelas de Zola.

No sé lo que valdrán o valieron las teorías del cubismo, pero la obra de nuestro admirado amigo perdura, más allá de las vicisitudes polémicas.

Su historia es singular. Al principio logró (y acaso se propuso) el escándalo; ahora que los años la han despojado de incómoda novedad, la vemos tal como es, armoniosa y alta, noble y rigurosa y armada de pudor y emoción.

He multiplicado los adjetivos para ser más preciso; quizás todos ellos se cifran en la palabra

'clásico'.

Hace años que no veo al artista, pero hemos compartido alguna vez un tiempo que no olvidaremos y me conmueve participar en este homenaje tan merecido y tan unánime.

Buenos Aires, 13 de agosto de 1962.

Homenaje a Xul Solar 1887-1963

Buenos Aires, Museu Nacional de Bellas Artes, Sala Audiovisual, octubre, 1963.

Vivimos de memoria, aceptamos dócilmente la realidad como si sus menores azares fueran inviolables y eternos; Xul Solar, a diferencia del común de los hombres, vivió modificándola.

Pensadores y poetas han repetido que la vida es un sueño o sea que vivir y soñar son la misma cosa; nuestro amigo sintió que podemos dirigir ese sueño unánime y darle nuevas formas. Los irónicos dioses le depararon este país incrédulo y tímido, que aprueba todos los pareceres y todos los usos porque no cree mucho en ninguno. Ante su indiferencia u hostilidad, Xul abrazó el destino de proponer un sistema de reformas universales. Quiso recrear las religiones, la ética, la sociedad, la numeración, la escritura, los mecanismos del lenguaje, el vocabulario, las artes, los instrumentos y los juegos; el hecho de que sus radicales y lúcidas utopías no hallaron eco es un fracaso nuestro, no suyo. No hemos sabido merecerlo.

Si fuera necesario atribuir la obra pictórica de Xul a una escuela determinada, esa escuela sería el expresionismo, pero nadie ignora que las escuelas no pasan de ser meras ficciones útiles, cuando no estratagemas publicitarias, y que lo perdurable y esencial son los individuos. La obra de Xul no se ejecutó para ilustrar una teoría o para justificar un debate: la engendró una profunda necesidad. íntimamente se asemeja al hombre que la hizo, caso nada común en este país. Xul pintó sus visiones; la gente admite visionarios de otras latitudes y de otras épocas, pero si están muy cerca los niega. En vida, esa negación lo alcanzó; ahora, que es parte del pasado, podemos ofrecerle el mismo respeto que ofrecemos a Blake, que también dibujó las extrañas cosas que descubrieron los ojos de su espíritu. A las virtudes místicas o fantásticas de su obra singular se agregan el incesante halago de los colores, de la levedad, de la geometría y de una especie de radiante ventura.

Amigo que no ha muerto, con quien alguna vez compartí las músicas verbales de Swinburne y de Johannes Becher y que me ayudó a penetrar en los laberintos de cabalistas y de gnósticos, gracias por esta renovada lección y por la lección de tu vida. Ambas con símbolos diversos nos dicen que nuestra cobardía y nuestra desidia tienen la culpa de que el mañana y el ayer sean iguales y que la imaginación y el amor podrían transformar el universo en el espacio de un segundo, si verdaderamente lo quisieran, y que el paraíso está aquí.

Ernesto Serigós, El "médico nuevo" en la aldea

Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1964.

Es grave tarea juzgar un libro, intuir por el examen de su lectura los particulares méritos o las fallas, pero más delicado y más arduo es comprender el alma personal que sus páginas manifiestan.

El "médico nuevo" en la aldea —tal es el modesto y casi invisible título de este libro—

refiere con evidente sinceridad hechos verdaderos, que unen a su valor narrativo el de ser rasgos o atributos de un alma noble.

Cada vez que el destino de un semejante está en manos del narrador, a veces tan pobre de instrumentos como rico de ternura y destreza, opérase el drama de la salvación, que rescata la vida del enfermo y que magnifica la fe. Como, si esta hipocrática odisea no fuera suficiente, el apropiado y claro lenguaje que maneja el autor nos muestra las soledades blancas de nieve o amarillas de arena, las ciegas noches, las insuperadas montañas, los colores del cielo duplicados en el agua lacustre, las cargadas estrellas, los muchos árboles y el viento que los vence y despoja.

Me honra estampar mi nombre en esta página inicial, junto al de un argentino que en nuestro siglo xx se ha consagrado a mitigar o a sanar los males humanos y a la preciosa y denodada tarea de seguir explorando y descubriendo un confín de la patria.

Buenos Aires, 2 de diciembre de 1963.

Alvaro Menen Desleal, Cuentos breves y maravillosos

San Salvador, Ministerio de Educación, 1963

Carta de Jorge Luis Borges

Mi querido amigo:

Al conocer sus Cuentos breves y maravillosos, pienso que no fue meramente accidental que Kafka escribiera La muralla china: se repite en usted la nota de lo que con Bioy Casares llamamos las antiguas y generosas fuentes orientales. Se repite y se prueba mi idea de que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser para todos, como el Apóstol.

Limitado o no, lo cierto es que usted prueba a su vez que ese número no está en manera alguna agotado. Debo agradecerle ese descubrimiento: si repara en "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" verá que, en efecto, yo no solicito otra virtud que la de su acopio de informes; pero la

joya la dejo allí, impenetrable, delicada, límpida, como la concibiera un día en Elea el discípulo de Parménides, negador de que pudiera suceder algo en el universo. Mas usted le da nuevo engaste y logra con intensidad lo que otros, en más de veintitrés siglos, no lograron con extensión. Por eso yo no acepto el homenaje que me rinde al declararse mi seguidor. Si de algo es usted seguidor es de sus propios sueños. La mejor prueba de este aserto está en "El mapa ecuménico".

Su cuento "Misión cumplida" es el cabal logro de algo que perseguimos todos: el equilibrio de lo esencial en lo narrativo juntamente con el episodio ilustrativo, el análisis psicológico, el adorno verbal. El terrible tema de las motivaciones, del libre albedrío, se encuentra encerrado en esas dos páginas: Alguien, quizá de grandes barbas rizadas, me dicta ahora desde Casiopea A estas líneas para usted; es Él Mismo que impidió vernos cuando usted pasó por Buenos Aires.

Creo que no debe preocuparle su predilección por los temas orientales. Es razonable lo que usted piensa de que de ninguna manera ese surrealismo sui generis que lleva el pathos oriental, puede significar una literatura "de evasión". No fue por evasión que la fábula china floreció especialmente en los siglos III y IV antes de nuestra era y en los siglos XVI y XVII. Bien lo supieron las dinastías Chou y Ming. Por lo demás, no se limita usted a presentar simples traducciones, sino que recrea y hasta llega a la total invención como ocurre con "La edad de un chino", cuya poesía y cuya forma chinas no las destruye ni el saber que nombres de personajes, trama y fuentes no son sino invención suya. ¿O estarán en alguna biblioteca de Casiopea A esas "Crónicas del Reino del Dragón Eterno", del siglo XIII...?

Pienso que, además de los mencionados, cuentos como "El cocodrilo", "El viaje inútil", "La hora de nacer", "Los cerdos", "El suicida" y "El último sueño" son tan redondos y tan bien logrados, que han de quedar dentro de la mejor literatura que se escriba en América en este siglo. Lo mismo puedo decir de las pequeñas joyas que son "El sueño soñado", "El cuento soñado", "La sequía" y "El cazador". Estos y otros cuentos suyos son flor para los años.

Su amigo, Jorge Luis Borges.

Susana Bombal, El cuadro de Anneke Loors

La Nación. Buenos Aires, 16 de febrero de 1964

Yo no he llorado nunca ante películas de desdichas; en cambio, he llorado, a veces, ante películas de valentía, los films de cowboys, que es una forma contemporánea de la épica. De modo que aquella frase que admirablemente creó Lugones: "y lloró de gloria", eso me ha sucedido muchas veces. Pero siempre he tenido una preferencia inmediata no por los libros sobre defectos o flaquezas humanas, sino por aquellos libros que tratan de las valentías, de las alturas de la humanidad, digamos, el último día de Sócrates, por ejemplo. Y luego... Bueno, aquí está Celia Sommer, presente, que me permitirá una alusión no del todo de intruso sobre las sagas escandinavas y otra, a la cual tengo más derecho, sobre la poesía épica de los anglosajones, un poco escandinavos, también.

De todo esto pasaremos a una polémica entre un novelista inglés —de cuyo nombre no quiero acordarme— y Henry James. Aquel novelista decía que en los libros de Henry James —sin duda, pensaba en los primeros— no ocurría "absolutamente nada". Lo cual haría de ellos una especie de libros eternos, ya que el tiempo es sucesión, y sucesión es una serie de hechos. Luego, otro gran escritor, Stevenson, escribió admirables relatos psicológicos y admirables relatos de

alturas y libros que son las dos cosas. Dijo, por ejemplo: "¿Qué es un hecho?" y que "el silencio, la sonrisa o la vacilación de una mujer pueden ser tan dramáticos como un pistoletazo o como un temblor de tierra". Creo

que tenía razón.

Y ahora llegamos a los libros de mi querida amiga Susana Bombal. Yo confieso que si alguien me los hubiera contado y si, en vez de leerlos yo, les hubiera oído decir: "este cuento tiene tales elementos", hubiera pensado que todo eso era inaccesible para mí, que merezco otro tipo de libros. Y luego ha ocurrido casi podríamos decir: el milagro. (Salvo que lo único que ocurra sean milagros, cosas imprevisibles). Y es que leí y tuve el honor de prologar Tres domingos, libro de Susana Bombal, y vi que todos esos elementos humanos que yo había admirado en libros de otro género (si la palabra es lícita) estaban de un modo sigiloso, de un modo muy inglés —aquí es inevitable la palabra understatement— en los cuentos de Susana. En ellos no se narran las cosas, que sólo están insinuadas. Sin embargo, por torpe que sea el lector, se da cuenta de que todo tiene su fin y que un detalle, aparentemente trivial, es no sólo el atributo de un carácter, sino como una especie de iluminación que nos permite entenderlo.

Por eso y por el agrado de su lectura y el hecho de que, a medida que uno los relee, los cuentos van profundizándose, ahondándose no sólo en matices, sino en honduras esenciales, por eso, me alegra y me honra presentar hoy este libro de nuestra querida amiga y los felicito a todos ustedes, por las emociones que sentirán al leerlo.

Osvaldo Rossler, Buenos Aires

Buenos Aires, Ediciones Taladriz, 1964

Acaso el más difícil de los problemas que el escritor argentino debe resolver es la expresión poética de Buenos Aires. Las diversas regiones del país no carecen de rasgos diferenciales y se entiende que algunas son pintorescas; Buenos Aires evidentemente no lo es. Bástenos aquí recordar el caso de Evaristo Carriego. Este, al principio, ensayó una versión pintoresca de su arrabal, mediante un conjunto de tísicos, guapos, costureras y organilleros; luego, parece haber sentido que esto era exagerado o apócrifo y prefirió narrar o comentar modestos destinos. De cuantos vinieron después, nadie superó o igualó a Fernández Moreno. Una sola objeción podemos hacerle; su lacónica y sensible poesía es de índole visual y Buenos Aires casi no existe para los ojos. New York o San Francisco son, en cualquier esquina, grandes ciudades; Buenos Aires lo es en nuestra memoria, en el hecho de saber que persiste indefinidamente, como en insondables espejos. Fuera de la Plaza San Martín y acaso de la Plaza de Mayo, Buenos Aires no está en ningún lugar sino en la sucesión y repetición de muchas imágenes. Es, para cada uno de nosotros, una serie de experiencias personales y tal vez incomunicables. Así lo ha comprendido Osvaldo Rossler, cuya versión lírica y elegiaca nace de una emoción personal, no de percepciones parciales y laboriosas.

Abierta a su polvorienta llanura y a su río moroso, Buenos Aires es, sin embargo, una ciudad secreta, una forma que se organiza, de manera personal y variable, en cada memoria; este buen poema sugiere - ¿y que otra misión tiene el arte? - esa querida y misteriosa entidad. Acaso por primera vez unos versos nos dan el incierto sabor inconfundible de Buenos Aires.

Emilio Villalba Welsh, Del arte de escribir para el cine y la televisión Buenos Aires, Editorial Schapire, 1964.

Villalba Welsh, en este admirable tratado, analiza con penetración los problemas de las diversas artes que la técnica de nuestro tiempo ha dado a la estética. En primer término estudia el cinematógrafo. Ignoro si la crítica ha destacado con suficiente énfasis las dos virtudes de este arte joven. Una, la de restituir a la escena esa casi divina ubicuidad que Shakespeare alcanzó mediante su único instrumento, el lenguaje, y que tanto indignó a los tratadistas del morigerado siglo XVIII; otra, la de salvar para estos días en que el poeta se limita a juegos de palabras o a meras confidencias personales, el más antiguo y primordial de los géneros literarios, la épica. Al escribir estas palabras no sólo pienso en films como Lawrence de Arabia o El Álamo sino en aquellos westerns de mi niñez y ahora de mis años finales con sus exaltaciones del jinete, del coraje y de la llanura. Pienso también que Joseph von Stenberg llevó al cinematógrafo a una suerte de plenitud mediante su arte personal de imágenes lacónicas y de sentencias breves y memorables, que casi mueven a deplorar la ulterior irrupción de los parlamentos, de los sonidos elementales o artificiales y de la música. Aventuro estas observaciones con timidez, ya que sospecho que el cinematógrafo, como el género policial, adolece de un exceso de crítica, que le impide crecer con inocencia y lo impulsa a la pedantería y la lentitud. Más de un film ha sido compuesto para satisfacer a los críticos o para estimular el debate, no para interesar o conmover al espectador.

En el origen de la historia el lenguaje era oral; la palabra escrita fue un símbolo de la palabra hablada, un símbolo que pareció tan extraño que las lenguas germánicas llaman runas, que significa misterio, a las letras. Ahora, por obra paradójica de la técnica, que nos ha dado el disco fonográfico, el cine hablado, la radiotelefonía y la televisión, el mundo ha descubierto, maravillado, ese antiguo hábito y prodigio, la voz humana. Emilio Villalba Welsh, como Stevenson, quiere que el artista no olvide sus deberes morales y observa

que en el caso del cinematógrafo la responsabilidad es más grave, ya que si los lectores de un libro pueden ser miles, el número de los espectadores de un film se cuenta por millones, diseminados en todos los ámbitos del planeta.

Villalba Welsh no parte de la mera teoría o de la afirmación arbitraria; su obra se funda en la experiencia y en el ejercicio feliz. De ahí el extraordinario valor de estas densas páginas, que aunan la exposición, la discusión, el análisis y la sutil y justa doctrina.

Pablo Lameiro

Buenos Aires, Galería Rubbers. Exposición 138,1 al 15 de abril de 1965.

Mis ojos, que apenas me dejan percibir colores y formas, pueden ver la belleza como pueden ver el mar o el espacio. En estas grandes telas, ejecutadas de tan curioso modo, la he visto.

Los pintores que se proponen evocar el pasado lo hacen como si éste fuera el presente y borran o atenúan las distancias que nos alejan de una fecha remota; aquí, como en ciertos grabados de William Blake o en ciertas composiciones románticas, sentimos que el olvido y la memoria (la memoria está hecha de olvido) han transformado y exaltado acontecimientos que fueron. Nos enfrenta así una primera deformación, que confunde o quiebra los rasgos como un espejo roto; la imaginación del pintor trabaja con recuerdos ajenos que asimismo son íntimos, porque, de generación en generación, ya son parte de la plural y colectiva memoria de Buenos Aires.

A esta primera deformación obrada por el tiempo y por la conciencia del tiempo, hay que sumar otra, más honda y por cierto no menos alucinatoria: la que produce el Mal. De las diversas épocas de la historia de este país, tan rico en generosas empresas y en destinos heroicos, la más vivida es la de Rosas, no sólo por la primacía del color rojo y de los candombes, sino por la corrupción que trasunta. Esto no lo sentimos ante Figari, cuya obra es una amable elegía, un ameno

juego de la nostalgia; esto lo sentimos aquí, como en La refalosa de Ascasubi, en El matadero de Esteban Echeverría o en las más indignadas páginas del Facundo.

José H. Cibils y otros, Cuentos originales

Santa Fe, Editorial Castellví, 1965.

Este prólogo no solamente lo es de este libro sino de cada una de las aún indefinidas series posibles de obras que los jóvenes aquí congregados pueden, en el porvenir, redactar. Es verosímil que alguno de los ocho escritores que aquí se inician llegue a la fama, y entonces, los bibliófilos buscarán este breve volumen en busca de tal o cual firma que no me atrevo a profetizar.

El alma de los jóvenes es espontáneamente hospitalaria; debemos aprovechar esa hospitalidad, que no excluye ninguna faceta del múltiple universo, para la disciplina de la educación del goce estético, que los años y el hábito de la lectura irán afinando. Así lo han entendido quienes dirigen el Departamento de Letras del Colegio de la Inmaculada Concepción y han compilado esta antología, obra de la pluma de los alumnos de quinto año. Querría detenerme en alguno de los cuentos que siguen —verbigracia, en aquel que nos refiere las vicisitudes de un viaje triste que sólo comprendemos al fin— pero he advertido que en las listas lo único que se nota, o lo que más se nota, son las omisiones, y por ello prefiero eludir cualquier énfasis.

Al cabo de los siglos, la letra de molde, desdeñada al principio por los calígrafos, tiene un prestigio casi mágico y de algún modo da una mayor realidad a los textos.

Excelente me parece la idea de reunir e imprimir los once relatos que conocerá enseguida el lector. Su publicación será un estímulo para los jóvenes que los escribieron y un placer; no exento de sorpresas y de emoción, para quienes los lean. Este libro trasciende su originario propósito pedagógico y llega, íntimamente, a la literatura.

Horacio Eduardo Rosales, Recuerdos de la tierra

Buenos Aires, F. Colombo, 1966.

Un amigo —el poeta Brandan Caraífa— me habló de un niño de nueve años que había escrito un libro de versos y no sin alguna alarma entrevi una aplicada mano y un lápiz, llenando un cuaderno pueril, estudiosamente salpicado de breves toques pseudo mágicos y de artificiosos candores. Temí —ya puedo confesarlo— invocaciones a los proceres, imágenes de la mejor incoherencia contemporánea y una suerte de juguetería verbal. Presentí hadas, gnomos y globos, apenas atenuados o ennoblecidos por uno que otro león; presentí un espécimen adicional de esa ingrata secuela del movimiento romántico, la literatura infantil. Pensé en un niño menos entregado a sus versos que al interesante espectáculo de sí mismo, escribiéndolos. Nada de eso hallé, por ventura. Hallé esa cosa liviana, alada y sagrada de la cual famosamente habló Sócrates: un poeta.

El hecho es menos singular de lo que a primera vista parece. El arte de la poesía es siempre anterior al arte de

la prosa; la literatura nace cantando. (La prosa presupone la escritura; el verso puede ser oral). En este libro están los elementales asombros que con tanta profundidad sintió Chesterton: la noche, el día, el agua, el poniente, los actos de vivir y morir. Hay asimismo los atisbos de una mitología:

La luna nació antes que la miel.

La luna tiene cuatro dioses. Los dioses de

la luna son sus cuatro fases: luna nueva,

cuarto creciente, luna llena y cuarto menguante.

Recuerdos de la tierra, título que parece redactado desde la muerte o desde lo intemporal y lo eterno, es, evidentemente, un principio. El ejercicio de la profecía es harto azaroso; básteme aconsejar a mi nuevo colega que no prescinda del tranquilo estudio de su arte y del estudio, ciertamente más arduo, del olvido y de la memoria. Descreo de las lecturas obligatorias; que sólo lea aquellos textos, clásicos o modernos, que le deparen un genuino placer.

Fuera de alguna "greguería" —género que de suyo es irresponsable—, hay en Recuerdos de la tierra una singular probidad. Lo cantado ha sido sentido antes de ser trasladado al papel; el niño ha sido leal a su imaginación, no al azar y a sus dones.

Juan Carlos Faggioli, De la pintura

Buenos Aires, Galería Wildenstein, octubre de 1966.

Escribo desde mi desconocimiento. He leído a Ruskin, me agradan la pintura flamenca y la oriental —¡cuánta ignorancia en el empleo de palabras tan generales!—, me han conmovido ciertos vastos y vagos oros de Turner y ciertos firmes y casi inexplorables grabados de Durero y de Piranesi, pero no aspiro a ser el misionero de esos momentáneos estados de ánimo. Me tocan las palabras, no los colores y las formas; la estrofa de un poeta menor puede inquietarme más que Rembrandt o que Tiziano.

Confesada mi ignorancia invencible, me pregunto qué es la pintura.

Todos los seres luchan con el tiempo, que finalmente los destroza y olvida; los más lo ignoran, porque les falta la conciencia del tiempo.

Ya Séneca observó que los animales viven en un presente puro, sin antes ni después; ya Yeats, partiendo de la filosofía de Berkeley, acuñó su espléndida línea: El hombre ha creado la muerte. A semejanza de las otras artes, la pintura es un medio, quizá el más eficaz y tangible, de rescatar algo de lo que se llevan los siglos. Rostros humanos que se han dado una sola vez en la historia, delicadezas de una sonrisa o de los crepúsculos, una mano de rey sobre una espada, la luz de una mañana de invierno, cielos terribles de la revelación de San Juan, las momentáneas nubes, lo que han visto los sueños y las vigilias, todo esto unos pinceles lo salvan.

Nadie me acusará de nacionalismo, pero declaro que la primacía de las artes plásticas argentinas en este continente es indiscutible. Ello es obra de varias causas: la falta de tradición indígena, la herencia española y, a partir del setenta, el influjo caudaloso de sangre itálica.

Los admirables trabajos de Faggioli, que este catálogo registra, son testimonio de lo último.

En Charles y Mary Lamb, Cuentos basados en el teatro de Shakespeare

Buenos Aires, Atlántida, Selecciones Juveniles Atlántida, número 9, 1966.

A la par de Montaigne, a la par de Sir Thomas Browne o de Alfonso Reyes, Lamb (1775-1834) pertenece a la agradable especie de aquellos que a lo largo de las generaciones mantienen una relación personal con cada lector. Son sin duda admirables pero podemos no admirarlos, como suele ocurrir entre amigos; lo esencial es quererlos. Cabe definirlos como novelistas que han concebido un solo personaje, el que lleva su nombre. En el caso de Whitman o de León Bloy, ese personaje puede ser más o menos apócrifo o, para decirlo con palabras corteses, mítico; en el caso de Lamb, creo en una coincidencia casi total entre el individuo que trabajó durante tantos años en la East India House y el de su proyección literaria. Confirma mi creencia el testimonio de sus contemporáneos.

Su destino fue triste. Vivió bajo la sombra de la locura, a la que sucumbió alguna vez, pero guardó hasta el fin, según la valerosa frase de Stevenson, la voluntad de sonreír. En un ensayo titulado Witches and other night fears (Brujas y otros miedos de la noche) cuenta las pesadillas de su niñez, inspiradas por cierta ilustración del

Viejo Testamento; cree que el terror ya estaba en él, de manera ancestral, y que el grabado en acero no fue otra cosa que un pretexto o un símbolo. Su hermana mayor, en un paroxismo, había asesinado a su madre; Lamb, que no se casó nunca, consagró su vida a cuidarla. Distrajeron sus días algunas tranquilas pasiones: el ejercicio de las letras, la amistad de Coleridge y de Hazlitt, el arbitrario y laberíntico estilo del siglo XVII, la adquisición de venerables infolios y de porcelanas antiguas. También el whist; se complacía en el rigor de sus leyes y abominó de aquellas personas ociosas que juegan a jugar. Anheló un cielo del cual no estuvieran excluidos los diversos sabores de los vinos y de las aves, la festiva luz de los candelabros, las bromas amistosas y la ironía. Era incapaz de renunciar en el diálogo a los más atroces retruécanos. Bajo el pseudónimo de Elia, se describió a sí mismo como una singular combinación de caballero, de judío y de ángel.

El propósito del libro que prologamos y que Charles Lamb, hacia 1807, redactó en colaboración con su hermana Mary, de trágico destino, es preparar la mente de los jóvenes para la lectura de Shakespeare. Este, según se sabe, leía un relato de Plutarco o del cronista Holinshed y lo recreaba para el teatro, modificando las circunstancias de la fábula y enriqueciendo los caracteres.

Su intelecto era espontáneamente complejo; su vocabulario, vastísimo. Le gustaba alternar el esplendor de resonantes voces latinas con breves palabras sajonas. Recordemos, una vez más, la estrofa de Macbeth:

This my hand will rather

The multitudinous seas incarnadine,

Making the green, one red.

De tales versos cabría decir que son barrocos si la pasión del poeta no los justificara.

Shakespeare es avasallador pero también es arduo. De ahí la utilidad y la necesidad de un libro como éste.

Desde aquel Cynewulf, que en el octavo siglo de nuestra era intercalaba letras rúnicas en el texto para indicar su nombre, Inglaterra se ha complacido en producir un tipo singular de humanidad: el excéntrico. Cada inglés es una isla, observó Novalis. De esas islas que pueblan

Inglaterra, una de las más queribles es Lamb. En las gratas páginas que nos aguardan renunció a sus whims, sus caprichos, para mayor gloria de Shakespeare, dios de su devoción.

Shakespeare —ha escrito Bernard Shaw— sabía contar un cuento muy bien, a condición de que alguien se lo hubiera contado previamente. Las historias de este volumen ya eran antiguas cuando fueron llevadas a la escena; habían vivido largos siglos en la imaginación de los hombres y en esa extraña tierra seguirán arraigándose y floreciendo, acaso para siempre.

Oscar Wilde, Cuentos

Buenos Aires, Atlántida, Selecciones Juveniles Atlántida, número 13, 1966.

El mejor biógrafo de Wilde, Hesketh Pearson, escribe que interrogado aquél sobre el libre albedrío y la fatalidad respondió, al cabo de un instante, de esta manera:

—Había una vez un imán y en el vecindario vivían unas limaduras de acero. Un día, a dos limaduras se les ocurrió bruscamente visitar al imán y empezaron a hablar de lo agradable que sería la visita. Otras limaduras cercanas sorprendieron la conversación y las embargó el mismo deseo. Se agregaron otras y al fin todas las limaduras empezaron a discutir el asunto y gradualmente el vago propósito se transformó en impulso. ¿Por qué no ir hoy?, dijeron algunas, pero otras opinaron que sería mejor ir al día siguiente. Mientras tanto, sin advertirlo, habían ido acercándose al imán, que estaba muy tranquilo, como si no se diera cuenta de nada. Así prosiguieron discutiendo, siempre acercándose al imán, y cuanto más hablaban más fuerte era el impulso, hasta que las más impacientes declararon que irían ese mismo día, hicieran lo que hicieran las otras. Se oyó decir a algunas que su deber era visitar al imán y que ya hacía tiempo que le debían esa visita. Mientras hablaban, seguían inconscientemente acercándose. Al fin prevalecieron las impacientes, y en un impulso terrible la comunidad entera gritó: "Inútil esperar.

Iremos hoy. Iremos ahora. Iremos en el acto". La masa unánime se precipitó y quedó pegada al imán por todos lados. El imán sonrió, porque las limaduras de acero estaban convencidas de que su visita era voluntaria.

En un debate filosófico, Wilde respondió con una parábola. El hecho basta para probar que, como las naciones antiguas, como los niños, como los forjadores de mitologías, como los sueños, pensaba de manera simbólica, no con argumentos abstractos. De ahí la frescura de los cuentos que integran este libro. Es verdad que varían con el lector; al principio nos dejamos llevar por la fábula; luego sentimos la ironía, la ternura, la broma, el delicado juego de sus contrastes y tal vez la secreta melancolía. Aparecieron en la penúltima década del siglo XIX, unos seis años antes del proceso que Wilde inició contra el marqués de Queensberry y que determinó su ruina. Gravemente aseguró a sus amigos que había concebido uno de los cuentos en negro y plata, pero que la traducción al francés había salido azul y rosa, "cambio que nos revela la mayor capacidad de la lengua inglesa para expresar las tonalidades sombrías".

Quizá no huelgue recordar que debemos al movimiento romántico la apreciación estética del cuento de hadas, antes relegado a lo oral o rebajado a mero pretexto de una moraleja. La literatura juvenil, con su estilo simple, su tipografía de letra clara y sus ilustraciones vividas, es una de las invenciones más gratas del siglo pasado; ni Gibbon ni Voltaire la alcanzaron.

Es sabido que Wilde murió en el año 1900. Dos guerras mundiales, la escisión de nuestro planeta en dos dilatados bandos adversos y la vertiginosa pululación de escuelas literarias, no

menos estrepitosas que vanas, no han empañado en lo más mínimo su juventud perenne y el resplandor de su maliciosa inocencia.

Rubén Darío, Antología poética

Bogotá, Norma, 1990.

Mensaje en honor de Rubén Darío

Cuando un poeta como Darío ha pasado por una literatura, todo en ella cambia. No importa nuestro juicio personal, no importan aversiones o preferencias, casi no importa que lo hayamos leído. Una transformación misteriosa, inasible y sutil ha tenido lugar sin que lo sepamos. El lenguaje es otro. A lo largo del tiempo, Chaucer, Marlowe, Shakespeare, Browning y Swinburne fueron modificando la lengua inglesa; Garcilaso, Góngora y Darío hicieron lo propio con la española. Después vendrían Lugones y los Machado. Variar la entonación de un idioma, afinar su música, es quizá la obra capital del poeta.

Muchas páginas deleznables sobrelleva la labor de Darío, como la de todo escritor. Fabricó sin esfuerzo composiciones que él mismo sabía efímeras: "A Roosevelt, Salutación del Optimista", el "Canto a la Argentina", "Oda a Mitre" y tantas otras. Son olvidables y el lector las olvida. Quedan las demás, las que siguen vibrando y transformándose. "A Francia", "Metempsicosis", "Lo Fatal",

"Verlaine", son las primeras que acuden a mi pluma, pero sé que son muchas y que una sola bastaría para su gloria.

La riqueza poética de la literatura de Francia durante el siglo XIX es indiscutible; nada o muy poco de ese caudal había trascendido a nuestro idioma. Darío, tout sonore encoré de Hugo, de los otros románticos, del Parnaso y de los jóvenes poetas del simbolismo, tuvo que colmar ese hiato. Otros, en América y en España, prolongaron su vasta iniciativa; recuerdo que Leopoldo Lugones, hacia mil novecientos veintitantos, solía desviar el diálogo para hablar con generosa justicia, de "mi maestro y amigo Rubén Darío". Los lagos, los crepúsculos y la mitología helénica fueron apenas una efímera etapa del modernismo, que los propios propulsores abandonarían por otros temas. (Véase a este respecto el estudio definitivo de Max Henríquez Ureña). Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado y no cesará; quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador.

Fernando Quiñones, Viento sur

Revista Cádiz-Iberoamérica, Cádiz, N° 4, 1986, con el título: "Una nota para F.Q.", con fecha

"Buenos Aires, 1967".

Nota de Jorge Luis Borges

Con una jactancia que es preferible considerar jocosa, Evaristo Carriego hablaba del día en que Soussens lo descubrió; inversamente, Carmen Gándara, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, Leónidas de Vedia y yo, no olvidaremos el día en que, entre los centenares de manuscritos enviados a un certamen, descubrimos la obra de Fernando Quiñones.

El diario La Nación, de Buenos Aires, había instituido un premio para una colección de cuentos; nosotros integrábamos el jurado. Más de quinientos manuscritos, algunos de volumen considerable, nos abrumaron; al cabo de una tercera reunión, quedaron reducidos a uno.

Nada sabíamos del hombre que velaba el seudónimo; el ambiente, la entonación y cierto desenfado en el manejo de las palabras, dejaban entrever un español y aun un andaluz.

Dos temas —el vino y la tauromaquia— prevalecían en los textos; ambos tendían a alejarnos de ellos. Como Quevedo, éramos partidarios del toro

que un tiempo endureció manos reales

y detrás de él los cónsules gimieron

y rumia luz en campos celestiales,

no de los toreros...

Todos sentimos, sin embargo, que los temas son símbolos y adjetivos. El único tema es el hombre; una obra de Conrad que abarca los siete mares del mundo, no es menos íntima que una novela sedentaria de Proust. Y en los cuentos de Fernando Quiñones estaba el hombre, su índole y su destino.

Los premiamos con unánime acuerdo, porque advertimos en la obra de Quiñones a un gran escritor de la literatura hispánica de nuestro tiempo, o, simplemente, de la literatura.

Críticos y lectores confirmaron nuestro dictamen, que hoy reitera este libro.

Gustavo García Saraví, Del amor y los otros desconsuelos

Buenos Aires, Luis Fariña Editor, 1968

La asidua reverencia que nuestras escuelas dedican a la historia argentina ha servido para borrarla o, mejor dicho, para simplificarla y endurecerla curiosamente. Las Invasiones Inglesas, la Revolución de 1810, la Guerra de la Independencia, las otras guerras, la larga sombra de la primera dictadura, las anteriores y ulteriores contiendas civiles y la Conquista del Desierto, ya casi no son hechos humanos; son las bolillas de un programa o los capítulos de un libro de texto. Los días han caído en aniversarios o en sesquicentenarios, los hombres que vivieron en proceres, los proceres en calles y en mármoles. Sin embargo, nuestra historia fue épica y bien puede volver a serlo. La historia no es un frígido museo; es la trampa secreta de la que estamos hechos, el tiempo. En el hoy están los ayeres. ¿Quién podrá sentir esa eternidad mejor que un poeta?

Coleridge escribió que los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Para el aristotélico, lo verdadero son los individuos, las circunstancias, lo temporal; para el platónico, los géneros, lo que de algún modo persiste bajo las apariencias mudables. A este segundo estilo de intuir corresponden la imaginación y la obra de Gustavo García Saraví. Ramírez o Urquiza, para él, son menos individuos que tipos. Ignoramos, como los griegos, si esencialmente somos hechos particulares o símbolos; la poesía puede aceptar ambas conjeturas.

Más allá de las "simpatías y diferencias" de los compiladores, más allá de la pluralidad de las lenguas, hay, more platónico, una antología ideal de la poesía americana o —¿por qué no?— de la poesía. Ese alto libro intemporal que el tiempo va buscando, ya abarca, bien lo sé, alguna de las piezas que siguen. Ignoro cuál recogerá el porvenir o los diversos porvenires. La poesía es acaso el más inseguro de los géneros literarios; aventuro, sin embargo, la afirmación de que las generaciones futuras no se resignarán a olvidar (a despecho de algún rasgo barroco) las estrofas de la cautiva y del indio. Ellas rescatarán para siempre imágenes patéticas y precisas de esas figuras esenciales de nuestra historia, así como Ascasubi rescató, con la antigua voz de la épica, la imagen del malón sobre la llanura.

La buena artesanía de este libro es cosa evidente; harto más importante es lo que nos deja.

Exposición del nuevo libro alemán en Argentina

Catálogo de la Exposición del nuevo libro alemán en Argentina, Buenos Aires, Instituto Goethe, 1968.

El prólogo es un género literario, sujeto a ciertas leyes que los tratadistas no han definido, pero que todos, de algún modo, sabemos. Debe ser categórico, debe ser solemne y debe ostentar ese laborioso rigor que es propio de las páginas antológicas. En mi caso lo que se imponía era claro: exaltar el libro alemán, venerar la famosa tradición de su artesanía, rememorar lo mucho y precioso que le debe la cultura del Occidente. No acataré, ya lo estoy previendo, esas normas. En cualquier momento habré cumplido setenta años y ya puedo acogerme, no sin algún alivio melancólico, al derecho de ser digresivo y ser íntimo. Además, la metafísica (mejor dicho, el sentido común) se encarga de revelarme que no estoy escribiendo para todos, lo cual sería escribir para nadie, sino para un solo lector, para usted, mi invisible amigo.

Empezaré por una confidencia: la historia de mi relación personal con la lengua y las letras de Alemania. La palabra personal tiene aquí un sentido preciso. Otros idiomas y otros libros me fueron dados por la generosa fatalidad: el castellano y el inglés, por la sangre; el francés, porque nuestra América había comprendido, acaso a diferencia de España, que toda persona culta debe saberlo; el latín, que lamentablemente he perdido, por exigencias pedagógicas al principio y, al cabo de los años, por el amor de Tácito y de la Eneida. No en vano he mencionado el nombre de Tácito. Hacia 1917, en la ciudad de Ginebra, que es una de mis patrias, dos libros harto diferentes, la Germania de aquel romano, el volcánico y arduo Sartor Resartus de Carlyle, me aconsejaron el estudio del alemán. Mi vocabulario era pobre y aun indigente; mi gramática se reducía al conocimiento de alguna declinación o conjugación. Empecé por la prosa; previsiblemente fui rechazado, como tantos lectores alemanes y no alemanes, por la Crítica de la Razón Pura. Una vez evadido del laberinto, reflexioné que el verso, en razón de su brevedad, tenía que ser menos inextricable. Adquirí, en una librería cerca del Ródano, un volumen descabalado de Heine. Al principio, tuve que recurrir, fatigosamente, a mi pequeño diccionario; al cabo de unos meses, comprobé con asombro y felicidad que yo estaba oyendo al poeta. Así, los ruiseñores y las lunas de Heine me señalaron el camino del ilimitado idioma alemán. Después vendrían Schopenhauer, que ha descifrado para mí el enigma del mundo, si es que alguien puede descifrar el enigma, y Goethe y Lessing y Novalis y tantos otros... No quiero proseguir un catálogo que sería siempre incompleto; tampoco ignoro que lo que se advierte más son las omisiones. Desde aquellos borrosos años de la Primera Guerra, siempre me ha acompañado el alemán. Otros idiomas, como dije, me fueron dados; al alemán llegué por mi voluntad, como quien elige un amor.

No es un azar que las palabras libro y Alemania sean esencialmente afines. El visionario Emanuel Swedenborg nos revela que en las regiones ultraterrenas los alemanes están siempre leyendo y que su Paraíso, el que yo querría y el que ahora me vedan mis ojos, es una biblioteca.

Xul Solar, Exposición homenaje

Catálogo Homenaje a Xul Solar en el Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Provincia de Buenos Aires, 17 de julio al 11 de agosto de 1968.

Vivimos aceptando la realidad. Mejor dicho, eso que la desidia y los periódicos llaman la realidad. Juzgamos que una mercadería es genuina porque así lo declaran imparcialmente quienes la fabrican y venden: hablamos de figuras geométricas y no de animales zoológicos; veneramos a un pensador por la frecuencia de sus fotografías y la repetición de su nombre; medimos el mérito por la fama o por esa falsificación de la fama que es la publicidad. No así Alejandro Xul Solar. Los teólogos afirman que la conservación del universo es una perpetua creación y que si Dios nos olvidara un solo momento desapareceríamos, como si nos fulminara un fuego sin luz; Xul pensaba que al hombre también le toca la misión de recrear. Poetas y pensadores han sospechado que la vida es un sueño, o sea que vivir y soñar son actividades análogas; nuestro amigo sintió que podemos dirigir ese sueño unánime y darle formas nuevas, ya que nada nos hace postular que la suma de las posibilidades del cosmos haya sido agotada. Los más vivimos de memoria: Xul Solar, soñando y obrando.

Los irónicos dioses le depararon este país incrédulo y tímido, que se resigna a todos los usos y a todos los pareceres, porque no les presta su fe pero sí una dócil indiferencia. Ante el silencio o la sonrisa, Xul abrazó el destino de proponer un sistema de reformas universales. Quiso recrear las religiones, la astrología, la ética, la sociedad, la numeración, la escritura, los mecanismos del lenguaje, el vocabulario, las artes, los instrumentos y los juegos. Premeditó dos lenguas. Una, el creol, era el castellano de América, aligerado, exaltado y multiplicado; otra, \apanlengua, cuyas palabras, mediante el valor de las letras, tenían su propia definición, a la manera del idioma analítico de John Wilkins. Ideó asimismo un teclado semicircular, que abreviaba la labor del pianista, y aquel siempre inconcluso y siempre más complejo panjuego que, bajo la especia del ajedrez, abarcaba diversas disciplinas y podía jugarse en diversos planos. Todo esto en Buenos Aires, patria de los innovadores imitativos y de los espejos puntuales. Previsiblemente las utopías de Xul Solar fracasaron, pero el fracaso es nuestro, no suyo. No hemos sabido merecerlo.

Si fuera necesario vincular la obra pictórica de Xul a una escuela determinada, esa escuela sería el

expresionismo alemán, pero nadie ignora que las escuelas son convenciones o ficciones de los historiadores, cuando no estratagemas de la ambición. Lo perdurable y esencial son los individuos. La obra de Xul no se ejecutó para ilustrar una teoría o para justificar un debate.

íntimamente se asemeja al hombre que la hizo, caso nada común en este país.

Xul fue pintor de sus visiones. La gente admite visionarios de otras latitudes y de otras épocas, pero si están muy cerca, los niega. El hombre que vio las maravillas atroces que el Apocalipsis ha registrado recibe nuestra veneración; un visionario contemporáneo es, a priori, absurdo. Ya Xul es parte del ayer; por consiguiente, podemos tributarle el mismo respeto que a Blake, que también dibujó extrañas cosas que le revelaron los ojos de su espíritu.

A las virtudes místicas o fantásticas de su obra singular se agregan el halago incesante de los colores, de la levedad, de la geometría y de una suerte de radiante ventura.

Amigo que no ha muerto: con quien alguna vez compartí las músicas verbales de Swinburne y de Johannes Becher y que me ayudó a penetrar en los laberintos de Gnosis y de la Cabala, gracias por esta renovada lección y por la lección de tu vida. Ambas con símbolos diversos nos dicen que nuestra cobardía y nuestra pereza tienen la culpa de que el mañana y el ayer sean iguales, y que la imaginación y el amor podrían transformar el Universo en el espacio de un segundo, si verdaderamente lo quisieran, y que el Paraíso esta aquí.

Gracias, Lita, también.

Jorge Luis Borges - Silvina Bullrich, El compadrito. Su destino. Sus barrios. Su música Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora S.A., 1968.

La creación de arquetipos que exaltan y simplifican la suma de las cosas concretas es un hábito, acaso inevitable, de nuestra mente. Buenos Aires, apoyada con fervor por Montevideo, sigue proponiéndonos dos: el gaucho y el compadre. Como los congéneres boor y clown en inglés y rustre en francés, la palabra gaucho tuvo un sentido peyorativo; ahora, por obra de hacendados poetas —José Hernández Pueyrredón, Rafael Obligado y Ricardo Güiraldes— y de cierta superstición demagógica, un sentido reverencial. El compadrito puede tener análogo destino.

Curiosamente, ya hay quienes lo extrañamos; ya, como el gaucho, es un tema de la nostalgia. De paso recordemos que el compadrito se vio a sí mismo como gaucho; el circo de los Podestá y las entregas azarosas de Eduardo Gutiérrez fueron sus libros de caballería. Bien es verdad que un cuarteador, un carrero o un matarife, no diferían demasiado de un peón. Compartían, por lo demás el hábito de los animales y del cuchillo. El campo entraba en la ciudad; mi madre alcanzó a ver, en el Once, las carretas que venían del Oeste. La letra de los primeros tangos fue rústica:

... Soy la que al paisano

Muy de madrugada

Muy de madrugada

Brinda un cimarrón.

Yo soy la fiel compañera

Del noble gaucho porteño,

La que conserva el cariño

Para su dueño...

En el prefacio de la primera edición declaré mi esperanza de que alguien escribiera el poema arquetípico del compadre. Esa esperanza ha sido coronada con un libro ejemplar. Me refiero, evidentemente, a la obra de Miguel D. Etchebarne.

Miguel E. Dolan. Dos poemas y una oda melancólica

Palabras de Jorge Luis Borges en la Galería Bonino, el 30 de octubre de 1968.

Señoras, señores; mejor dicho, queridos amigos: Voy a acogerme a lo que podría llamarse —recordando una época ingrata— los derechos de la ancianidad, y voy a empezar siendo gárrulo y personal. Estoy pisando, según se dice, los setenta años, y creo poder hacerlo.

Cuando era joven me gustaban la desdicha, los ocasos, los arrabales, y ahora me gusta la serenidad, la mañana, el centro de la ciudad, el sur donde vivo que también es el centro ahora. Pero he conservado de aquella época un hábito, un hábito incurable del cual no quiero curarme, y es el diálogo literario. Y para mí la idea de diálogo literario está vinculada con nombres queridos, y desde luego con el nombre de Miguel Dolan.

Nos encontramos por la mañana en el centro, hablamos de literatura. Su imagen está vinculada para mí a un café de la calle Sarmiento cerca de San Martín. También su nombre me trae recuerdos de Esther Zemborain de Torres, de Mariana y Adela Grondona, y de otros amigos y, luego, de conversaciones sobre poetas que son de nuestra preferencia.

Hemos hablado tanto de Yeats, yo con menos entusiasmo de Eliot, pero también gustosamente de Eliot, y luego de ese extraño país de Irlanda, no menos extraño que el de Inglaterra, esa isla perdida en los confines occidentales y boreales de Europa y que se ha dedicado

— digamos— a la desventura, se ha dedicado a la guerra también, y también, desde Escoto Erígena, a producir hombres de genio. De una población escasa, escasa y pobre, de esa población han salido Escoto Erígena Berkeley, Swift, Shaw, Joyce, Wilde... y no prosigo esta lista porque, como ya dije muchas veces, lo que se nota en las listas son las omisiones.

Y ahora voy a hablar de este libro. Este libro estuve leyéndolo, releyéndolo. Seguramente, la estética del autor no coincide con la mía, y está bien que así sea, porque al fin de todo yo soy an oíd timer. Sin duda mis opiniones son las de an oíd fogey. Pero nos hemos encontrado en un punto esencial y es el hecho de comprender desde diversos ángulos y desde diversas experiencias literarias, aunque la literatura de lengua inglesa nos une, que la poesía es witchcraft, hechicería, que la poesía es finalmente inexplicable.

Es verdad que los retóricos ensayan explicaciones, pero desgraciadamente lo que se arguye como mérito de un poema es lo que los adversarios arguyen como falta. De modo que la poesía está ahí. La poesía está, además, esperándonos, está acechándonos. Hay un verso de Browning que dice: Just when you 're safest there's a sunset touch. "Cuando nos sentimos más seguros, hay un matiz en la puesta del sol". Y hay un poema de un amigo mío, gran poeta judeo-español, Rafael Cansinos Assens, una plegaria a Dios que dice: "Señor ¡que no haya tanta belleza!". Encuentra que el mundo está demasiado lleno de belleza. No podemos estar tranquilos: Just when you're safest there's a sunset touch.

Y esa presencia de la belleza la he sentido en los poemas ilustrados por nuestra amiga Clara Bullrich, que acaba de publicar nuestro amigo. No sé si la palabra publicar es la palabra justa. La palabra publicar tiene algo de ostentación, de publicidad, que parece del todo ajeno a estos grandes cuadernos casi secretos, que parecen hechos para la amistad, para la confidencia, no para la ruidosa divulgación. Y en esos poemas he encontrado lo que yo dije: la hechicería, la magia, el witchcraft wiccecraeft, arte de apariencias, decían los anglosajones.

He encontrado algo que me parece extraordinario y es el hecho de que la poesía con este libro vuelve a su

antigua fuente, la mitología. Es una forma de la magia, porque hubo una época en que al principio los hombres —según creo— pensaban por medio de mitos, por medio de imágenes. Luego se llegó al pensamiento abstracto, y una de las causas de la perplejidad que la lectura de los Diálogos de Platón ahora nos produce es que Platón pasa del pensamiento mitológico

—que vendría a ser el pensamiento onírico— al pensamiento lógico —que vendría a ser el pensamiento de la vigilia.

Y una de las perplejidades que nos causa la lectura del admirable último día de Sócrates es que este hombre, que sabe que va a morir, está discutiendo algo que no es un tema abstracto. Él quiere saber si más allá de la cicuta seguirá de algún modo viviendo. Ese hombre pasa de los razonamientos a las alegorías, a los mitos; y creo que ni Sócrates —si es que dijo esas palabras—, ni Platón, ni los contemporáneos de Platón, sintieron ese tránsito. Porque ellos, más felices que nosotros, podían pensar en dos planos. Esto sucedió en la Edad Media con las alegorías, también.

Nosotros pensamos en la novela realista de un lado, la alegoría del otro, pero los antiguos, y los hombres medievales también, sabían que el mundo, no tiene dos caras. Tiene miles de caras. En realidad nosotros no sabemos si nuestra vida pertenece al género realista o al género alegórico.

Y yo estuve releyendo hoy esos poemas. Y en esos poemas encontré la mitología, la magia y, por qué no decirlo, algo así como un eco muy antiguo y muy moderno, para repetir palabras de Rubén Darío, algo, así como un eco de aquellos poemas celtas, gaélicos, que iniciaron el movimiento romántico: los poemas de Macpherson o de Ossian, qué nos importa. Esos poemas que en medio del razonable siglo XVIII recordaron a los hombres que estaban en un mundo misterioso, en un mundo más allá de los silogismos y los razonamientos, en un mundo de vagas amenazas y de vagas esperanzas también.

Y más allá de las discusiones, de las amistosas discusiones teóricas, en ese café de la calle Sarmiento, que he tenido con mi amigo; más allá de todo eso está su poesía. Esa poesía que nos une a los dos y que a todos nos une. Esa poesía en la cual, en 1968, en este año que nos parece prosaico pero que no puede ser prosaico porque pertenece al universo que no es prosaico, al universo que es poético y cuya poesía sólo apreciamos cuando está lejos: ahí he encontrado la presencia de la poesía.

No hablaré de gran poeta o de poeta menor. Eso no importa. Lo importante es ser poeta. Lo importante para nosotros es que aquí en Buenos Aires, por obra de un amigo nuestro, aquí está la poesía. Y es una felicidad para mí el anunciarles esto a ustedes. Y quiero felicitar a quienes van a tener la ventura de leer esos versos, y sé que quienes los han leído estarán de acuerdo conmigo que aquí está la poesía y aquí, entre nosotros, familiarmente, mágicamente, está el poeta.

El gaucho

Buenos Aires, Muchnik Editores, 1968.

El jinete, el hombre que ve la tierra desde el caballo y que lo gobierna, ha suscitado en todas las épocas una consideración instintiva, cuyo símbolo más notorio es la estatua ecuestre. Roma ya había aplicado este adjetivo a una orden militar y social; nadie ignora la etimología análoga de la voz caballero. En las Islas Británicas, la crítica ha subrayado en la poesía de Yeats el peso y el valor de la palabra rider, jinete. Ese hombre en estas tierras fue el gaucho. Todo lo había perdido, salvo el prestigio antiguo que exaltaron la aspereza y la soledad.

Samuel Johnson dijo que las profesiones del marinero y del soldado tienen la dignidad del peligro. La tuvo nuestro gaucho, que conoció en la pampa y en las cuchillas la lucha con la intemperie, con una geografía desconocida y con la hacienda brava. Inútil definirlo étnicamente; hijo casual de olvidados conquistadores y pobladores, fue mestizo de indio, a veces de negro, o fue blanco. Ser gaucho fue un destino. Aprendió el arte del desierto y de sus rigores: sus enemigos fueron el malón que acechaba tras el horizonte azaroso, la sed, las fieras, la sequía, los campos incendiados. Después vinieron las campañas de la libertad y de la anarquía. No fue, como su remoto hermano del Far West, un aventurero, un buscador de largas tierras vírgenes o de filones de oro, pero las guerras lo llevaron muy lejos y dio estoicamente su vida, en extrañas regiones del continente, por abstracciones que acaso no acabó de entender —la libertad, la patria— o por una divisa o un jefe. En las treguas del riesgo cuidaba el ocio; sus preferencias fueron la guitarra que templaba con lentitud, el estilo menos cantado que hablado, la redonda rueda del mate junto al fuego de leña y el truco hecho de tiempo, no de codicia. Fue, sin sospecharlo, famoso; en 1856

Whitman escribió:

Veo al gaucho que atraviesa los llanos,

Veo al incomparable jinete de caballo tirando el lazo,

Veo sobre la pampa la persecución de la hacienda bravia.

Su pobreza tuvo un lujo: el coraje. Creó o heredó —de esas cosas ya sabía César— una esgrima del arma corta; el brazo izquierdo envuelto en el poncho a manera de escudo, listo el cuchillo para la estocada hacia arriba, peleaba en duelo singular con el hombre o, si era peón tigrero en alguna estancia del Norte, con el jaguar. Ejerció el valor desinteresado; en Chivilcoy me hablaron de un gaucho que atravesó media provincia para desafiar con buenos modales a otro, de quien sólo sabía que era valiente. A lo largo del tiempo ocurrieron hechos como éste, pero sospecho que no debemos exagerar la fiereza del gaucho, exacerbada en ciertos individuos por el pendenciero alcohol de los sábados. El clásico Martín Fierro de Hernández y las biografías de cuchilleros de Eduardo Gutiérrez nos han inducido a ver en sus héroes el arquetipo de nuestro hombre de campo; en realidad el gaucho rebelde, definido ya por Sarmiento, no fue otra cosa que una de las especies del género. Matreros como Hormiga Negra, del pago de San Nicolás, o el Tigre del Quequén o, en la República Oriental, el Clinudo Menchaca que a la cabeza de una partida asaltaba estancias, fueron afortunadamente esporádicos; si no lo hubieran sido no los recordaría hoy la leyenda. Un epigrama de Osear Wilde nos advierte que la naturaleza imita al arte; los Podestá pueden haber influido en la formación del guapo orillero que a fuer de criollo acabó por identificarse con los protagonistas de sus ficciones. En 1908, Evaristo Carriego, primer cantor de los arrabales de Buenos Aires, dedicaba su poema El Guapo "A la memoria de San Juan Moreira, muy devotamente". En los archivos policiales de fines de siglo pasado o de principios de éste, se acusa a los perturbadores del orden "de haber querido hacerse el Moreira". Tal vez no huelgue recordar que de todos los gauchos forajidos, Juan Moreira fue el más famoso; de chico, yo alcancé a conocer al sargento Chirino, que le dio muerte en un lupanar, donde lo había cercado la policía.

La dura vida impuso a los gauchos la obligación de ser valientes. No siempre sus caudillos lo fueron. Rosas era notoriamente cobarde; en una época de cargas de caballería tuvo que acogerse a la fama de incruentos ejercicios de equitación. Por lo demás la estirpe gaucha no produjo caudillos. Artigas, Oribe, Güemes, Ramírez, López, Bustos, Quiroga, Aldao, el ya nombrado Rosas y Urquiza eran hacendados, no peones. En las guerras anárquicas el gaucho siguió a su patrón.

Podía no ser supersticioso. Un amigo mío muy culto, interrogó a un tropero entrerriano sobre los lobisones, que suelen asumir la forma de perros. El hombre le contestó con una sonrisa:

"No crea, señor. Son fábulas".

Ascasubi lo celebró como soldado de la buena causa en un volumen cuyo nombre ya es una suerte de epopeya:

Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo hasta postrar al tirano Juan Manuel de Rosas y sus satélites. En un libro feliz, Estanislao del Campo lo usó para dejarnos ver la más recatada y firme pasión de los argentinos, la amistad varonil. Después vendría El payador, de Leopoldo Lugones, que dilata y recrea la obra de Hernández. El acento es épico; en Don Segundo Sombra (1926) de Güiraldes, ya todo es elegiaco. De algún modo sentimos que cada uno de los hechos narrados ocurre por última vez. La época pastoril de nuestra historia ha quedado muy lejos.

Muerto, el gaucho sobrevive en la sangre y en ciertas nostalgias oscuras o demasiado públicas y en la literatura que inspiró a hombres de la ciudad. He enumerado, en el decurso de este prólogo, algunos libros; no querría olvidar los de Hudson que, nacido y criado en la pampa, buscó el destierro para sentir mejor lo que había perdido.

Alberto Gerchunoff, Figuras de nuestro tiempo

Buenos Aires, Editorial Vernácula, 1979.

Conocí a Alberto Gerchunoff en 1921 o quizá en 1922. No tengo memoria para fechas. Fue en casa de una doctora rusa que se llamaba, creo, Sonia Rein. Estoy seguro del nombre y no del apellido. Me invitó a tomar el té. Estaba también Alberto Gerchunoff y esta señora se atrevió a decir lo que yo no me hubiera atrevido a decir y que era falso además: dijo que yo era poeta. Y

entonces Gerchunoff, con esa generosidad tan suya, me dijo que le mandara algunos poemas y que él podría publicarlos en La Nación. Yo me quedé atónito, pues hasta entonces había publicado entrevistas cuyo único mérito era el ser clandestinas, el de no comprometernos demasiado. La palabra publicar es, pues, una exageración —había hecho imprimir en revistas de Sevilla, de Madrid, no sé si en Buenos Aires todavía. Luego me fui a casa, revisé un libro de poemas que se llamaba, por qué no confesarlo, Los ritmos rojos. En aquel tiempo el comunismo tenía un sentido filantrópico y pacífico que no son sus características más evidentes ahora. Releí esos poemas que querían parecerse a Walt Whitman y realmente se parecían a Vargas Vila, y pensé: "Quizá esto justifique que yo siga escribiendo, pero ciertamente no merecen, como diría después en algún poema, 'el arduo honor de la tipografía' o, como dijo Groussac, 'la veneración tipográfica'". Y

entonces yo le hice decir a Gerchunoff, por intermedio de esa amiga común, Sonia Rein, que realmente yo alguna vez podría llevar poemas a La Nación —después lo he hecho y quizá he abusado—, pero lo que había escrito hasta entonces no merecía la publicidad. Pensé que eran poemas que podían justificarse por lo que yo había querido poner en ellos pero al mismo tiempo me di cuenta de que no había puesto nada, de que mi torpeza literaria me había impedido decir lo que quería decir. Luego fue un primo mío, Alvaro Melián Lafinur, que veía diariamente a Gerchunoff, quien me llevó a La Nación y así se inició una amistad entre él y yo. Yo sentía su amistad, su benevolencia, creo que indulgencia sería una palabra más exacta, y yo sentía un gran afecto por él. Creo que estadísticamente nos vimos pocas veces. Pero la amistad no depende de la frecuencia. Puede ocurrir lo contrario. Puede ocurrir que uno vea a una persona muchas veces y que no se sienta amiga. En cambio yo siempre sentí a Gerchunoff como amigo mío. Hay un rasgo al

cual la gente se refiere siempre al hablar de Gerchunoff y que, desde luego, es un rasgo exacto, y es el ingenio. El ingenio que parecía fluir de él continuamente sin que se notara ningún esfuerzo. Creo que no había ninguno. El ingenio era un rasgo espontáneo en él. Y luego hay otra palabra. Una palabra que ha caído en desuso quizá porque tengamos pocas ocasiones de aplicarla. Esa palabra es sabiduría. Y al pensar en Alberto Gerchunoff, como al pensar en otro amigo mío con el cual no hablé nunca y a quien no vi nunca, Chesterton, pienso a la vez en la sabiduría y en el ingenio.

Recuerdo un viaje que hicimos juntos. Horacio Quiroga se había suicidado y resolvieron enterrarlo en el Uruguay, y sus cenizas fueron llevadas a la República Oriental en un vapor y, estaban incluidas en un busto del escultor ruso Erzia. Hicimos el viaje juntos. Había tres escritores orientales. Yo sigo diciendo "oriental" —al fin de todo he nacido en el año 1899 y, tengo derecho a ciertos arcaísmos— y no uruguayo, que me parece una palabra muy artificial. Y había tres escritores argentinos. No sé si entre los argentinos o entre los orientales estaba otro amigo nuestro: Enrique Amorim. Fuimos a Montevideo. Nos recibió un político de cuyo nombre no quiero acordarme: Víctor Haedo. No soy muy coherente en lo que digo. Quiso que nos quedáramos un día más en Montevideo para no sé qué ceremonia oficial que no nos atraía demasiado. La verdad es que nunca las ceremonias oficiales me han atraído. Alegamos diversos compromisos. Ese señor nos dijo que la ceremonia se efectuaría al día siguiente y entonces Gerchunoff dijo, con un tono solemne —el tono solemne que él usaba para las bromas: "Sería la primera vez que el Poder Ejecutivo dice la verdad". Y el Poder Ejecutivo era el señor Haedo que estaba escuchándonos.

Recuerdo también cierto uso de los adjetivos. Recuerdo que Gerchunoff, que era tan escéptico, creía sin embargo, como Lugones —compartía la fe de Lugones y la fe de muchos españoles— en el diccionario. Yo he llegado a descreer del diccionario. Por ejemplo, en el diccionario la palabra azulino es sinónimo de la palabra azulado. Sin embargo yo me atrevería a usar la palabra azulado, cuya presencia no es demasiado ostensible. En cambio la palabra azulino es una palabra un poco rara y creo, como Stevenson, que en una página todas las palabras deben mirar para un mismo lado. Gerchunoff creía, como Lugones, aunque menos que el intransitable Lugones de La guerra gaucha, en el diccionario y llegó, como dijo George Moore de Shakespeare y de Kipling, llegó, o casi llegó a escribir con todas las palabras. Salvo que como él era un hombre sonriente, un hombre de mente que sonreía, las usaba siempre con un sentido irónico. Una vez dijo de algún conversador de cuyo nombre no quiero acordarme —y no me acordaré—, dijo: "Llegó fulano, y habló con su lenta insistencia de garúa". Y también dijo de alguien: "Fumaba un extenso cigarro". La palabra extenso suele usarse para el tiempo y no para el espacio. La conversación de él estaba llena de estos hallazgos. En esto me recuerda a Macedonio Fernández. Pero hay una diferencia esencial entre los dos. Los dos sobreviven en una suerte de mitología personal. Podríamos decir algo parecido también de José Ingenieros. Pero no sé si Macedonio sobrevive en su obra escrita. Sé que quienes no han hablado con Macedonio Fernández, que quienes no pueden devolver la escritura de Macedonio Fernández a la entonación, a las vacilaciones, a la timidez de Macedonio, pierden mucho y lo encuentran inextricable. En cambio esto no ocurre con la obra de Gerchunoff.

Debería hacerse un libro con anécdotas de Gerchunoff. Es decir, quienes han conocido a Gerchunoff, desde luego muchos, como Alvaro Melián Lafinur, por ejemplo, o Manuel Mujica Lainez, que lo trataron diariamente, tienen centenares de anécdotas de él. Yo tengo unas pocas, porque yo lo he visto pocas veces. Y podría hacerse un libro precioso. Y digo esto sin dejar de pensar en los libros que él dejó. Pienso en primer término en Los gauchos judíos. Creo que ese libro es menos un testimonio histórico que un testimonio de la nostalgia, un testimonio del amor que él sintió por Entre Ríos. Yo he compartido ese amor con él aunque yo conocí Entre Ríos mucho después. Pero mi padre nació en Paraná. Y luego están aquellos libros que parecen, por una suerte de milagro, juntar lo piadoso con lo irónico y a veces con lo ingenioso. Ahí están, como he dicho, la sabiduría y el ingenio. Los libros que él dedicó a Cervantes, y aquel otro dedicado a Heine. Creo

que es característico de Gerchunoff que, interesándole mucho el vocabulario, la sintaxis y las diabluras o travesuras del vocabulario y de la sintaxis, los dos escritores preferidos por él fueran Cervantes y Heine. Heine, desde luego, fue un maestro del idioma, hasta donde puedo decirlo con mi conocimiento de lector del alemán. Yo no puedo hablar en alemán, pero puedo hacer algo más importante, que es gozar de la poesía escrita en ese idioma. Y creo que Gerchunoff fue uno de los pocos lectores de Cervantes. Y esto no es una broma. Cervantes, en el siglo XIX, no fue leído como se hubiera debido. Fue leído por gente como Montalvo que, evidentemente, no lo entendieron nunca, que buscaron en él un mero acopio de palabras, de arcaísmos cuando no de piezas sacadas del refranero de Sancho. En cambio Gerchunoff comprendió que la importancia de Cervantes consistía en haber dejado a la humanidad dos amigos íntimos: Alonso Quijano, que quiso ser un Quijote y llegó a serlo, y Sancho Panza.

Como ustedes ven, lo que yo puedo referir en materia de anécdotas es poco. Las anécdotas, al fin de todo, son un símbolo de los hombres. Yo tengo una imagen muy vivida de Gerchunoff. Lo recuerdo como si lo hubiera visto muchas veces. Lo quiero como si hubiera estado con él muchas veces aunque éstas fueron pocas. Y recuerdo el día de su muerte, cuando por primera vez tuve la convicción, la convicción triste, desde luego, de que Buenos Aires no era el Buenos Aires de mi imagen. Ese Buenos Aires que llegaba de Palermo a la Recoleta, de la Recoleta a Constitución, un poco más hacia Barracas, y luego hacia el Oeste para concluir virtualmente en el Once. Sino que era una gran ciudad. Porque Gerchunoff, hombre de aspecto tan característico que era inolvidable, murió como ustedes recuerdan, bruscamente, en la esquina de Sarmiento y San Martín, la manzana del diario La Nación. Y sin embargo no fue identificado sino esa noche por un detalle de sastrería de su ropa. Entonces yo albergaba, y sigo albergando, la sospecha de que la población de Buenos Aires será de unas doscientas o trescientas personas que siempre estamos encontrándonos en las calles. Que podemos hablar de caras conocidas, o, mejor dicho, que una cara desconocida nos llama la atención. Bueno, comprobé tristemente que Buenos Aires era una gran ciudad y que un hombre como Gerchunoff, tan de Buenos Aires, con un rostro tan enérgicamente inolvidable como Gerchunoff no fue identificado sino al cabo de algunas horas.

La obra de Gerchunoff es una obra que, desde luego, debe traducirse. He visto una versión inglesa de Los gauchos judíos. Habría que traducir también sus otros libros. Porque la presencia de Gerchunoff está como desparramada en toda su obra. Está en cada una de sus frases. Es un escritor ubicuo. Al pensar en él no pienso en un libro o en una página de un libro. Pienso en algo mucho más importante. En un hombre. Y luego, cuando la historia ha proseguido, cuando yo he sentido que estaba latente en mí lo que yo a veces había olvidado, porque uno olvida precisamente lo íntimo, mi amor por Israel, yo he sentido que Gerchunoff estaba acompañándome de algún modo.

Él es, con tantos libros, con tantas hazañas, con tantos siglos, una de las razones de mi amor por Israel. Creo que eso es lo que puedo decir por ahora. Sé que luego volveré a recordar rasgos que he olvidado, porque tengo lo que los franceses llaman l'esprit d'escalier. Es decir, recuerdo lo que hubiera debido decir cuando ya ha pasado la ocasión de decirlo. Pero espero que esta conversación no sea la última. Lo que sé es que me gusta pensar en Gerchunoff, me gusta hablar de él, me gusta recordarlo a los otros. Quisiera trasmitir lo que no sé si puede trasmitirse, que es la presencia inmediata de un hombre. Puedo hablar de nuestra amistad, no importa que nos hayamos visto pocas veces. Sé que él sentía amistad, indulgencia por mí, y sé que yo siento una amistad por él que linda con la veneración. Salvo que la palabra veneración es una palabra demasiado solemne y que sé que él ahora de algún modo está sonriendo porque yo, como tantas otras veces, no doy con le mot juste, con la palabra justa, que él siempre encontraba.

Buenos Aires, 8 de enero de 1969.

Guillermo Ara y otros, Qué es la Argentina

Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Esquemas N° 100, 1970.

En una página que versa sobre un matrero de Entre Ríos, Calandria, y cuyo estilo condesciende a lo criollo, Groussac ha aventurado la sospecha de que la civilización puede ser una etapa transitoria y apenas episódica de la azarosa evolución del género humano y que éste puede recaer en su antigua barbarie. El desierto invadirá las altas ciudades, el perro volverá a ser un lobo, el hombre, un salvaje. Los teólogos afirman que la conservación del universo es una continua creación de la mente divina; nuestro común deber es salvar esa otra creación, la cultura, siempre amenazada y siempre salvada. Para ese fin fundamental no hay instrumento comparable a los libros. Ya Carlyle escribió que la verdadera universidad de nuestro tiempo es una biblioteca, ya Víctor Hugo ha dicho que toda biblioteca es un acto de fe. Son muchas las publicaciones metódicas que se proponen difundir la cultura: en Inglaterra, la Home University Library; en Francia, la colección Que sais-je?; aquí, la serie Esquemas, cuyo centesimo volumen, Qué es la Argentina, tengo el honor de prologar.

Años de generosa amistad me han unido a esta casa. Su fundador, Ramón Columba, me ayudó en tiempos arduos para mí, y para tantos otros argentinos; a esa íntima deuda personal, que perdura y perdurará en mi memoria, quiero agregar la de lo mucho que he aprendido en sus libros.

No sé si la instrucción puede salvarnos, pero no sé de nada mejor. Según es obvio, los nada vanidosos manuales de esta benemérita serie integran una enciclopedia incesante de las artes, de las ciencias y de las letras; pueden estimular vocaciones o despertarlas y son capaces de enseñarnos lo más precioso de que el hombre es capaz: la inquietud de lo impersonal, el noble olvido apasionado y casi divino de las urgencias de lo efímero.

Hablamos de esta ciudad de Buenos Aires y realmente pensamos en unas calles, en unas casas, en unos pocos rostros queridos; hablamos de la República Argentina y realmente pensamos en un mapa o, en el más favorable de los casos, en un indefinido proceso histórico, jalonado de mármoles y de proceres. Para evadirnos de ese laberinto de nieblas, este volumen puede ser nuestra guía; los nombres de quienes colaboran en él —Guillermo Ara, Romualdo Brughetti, Mariano N. Castex, Gustavo F. J. Cirigliano, Augusto R. Cortázar, Alfredo Grassi, Ismael Quiles, Francisco Valsecchi y Juan Adolfo Vázquez— son una prenda suficiente de su imparcialidad, de su probidad y de su eficacia.

Para resolver un problema, es evidente que no huelga fijar precisamente sus términos. La patria es un problema; el presente siempre lo es, ya que comporta un desafío, ya que el Juicio Final

—el día más joven, como lo ha llamado Alemania— está perpetuamente ocurriendo. Creo, sin embargo, que tenemos algún derecho a la esperanza. Del más despoblado y perdido de los territorios del poder español, hicimos la primera de las repúblicas latinoamericanas; derrotamos al invasor inglés, al castellano, al brasileño, al paraguayo, al indio y al gaucho, que luego elevaríamos a mito, y llegamos a ser en un continente de superficiales y pequeñas aristocracias y de multitudes indígenas o africanas, un honesto país de clase media y de sangre europea. Carecemos o casi carecemos (loados sean los números bienhechores) de la fascinación del color local, propicia al turismo. Estas cosas ya Adolfo Bioy Casares las dijo.

Me falta autoridad para juzgar los diversos capítulos de este libro, cuyas disciplinas ignoro.

En lo que se refiere a las letras, básteme recordar que hemos creado, a partir del modesto montevideano Bartolomé Hidalgo, un género singular, el gauchesco, que culminaría luego en las páginas de Ascasubi y de Hernández, y que Buenos Aires fue en su momento, con Méjico, una de las capitales del modernismo, que renovó, y sigue renovando, la prosa y la poesía del idioma.

Básteme pronunciar los nombres de Sarmiento, de Lugones y, otra vez, de Groussac. Acaso no es ilícito señalar que en una época de alegatos políticos y de crónicas regionales, nuestro país está produciendo obras de libre y pura imaginación.

La historia es un acontecimiento presente, es el tiempo mortal de nuestra sustancia, no un frígido y tedioso museo de aniversarios y de láminas. El porvenir será obra de nuestra fe; repito que este libro puede ayudarla.

Buenos Aires, 2 de octubre de 1969.

Temas del tango en las diferentes épocas

Palabras pronunciadas en la Subsecretaría de Cultura de la Nación, 7 de octubre de 1969 .

Señoras, señores:

Apenas unas palabras, unas palabras liminares. Quiero tomar este tema desde un poco lejos, ya que quiero señalar una paradoja. La paradoja, según se sabe, según solía recordar De Quincey, no es algo extravagante, no: es una verdad que puede parecer increíble. Y ahora vayamos a la paradoja que entraña el tango y más que el tango, la fama del tango, el casi mito del tango.

Vamos a recordar algo sobre este país en general. Pensemos en el territorio que es ahora nuestra querida patria; pensemos en la que fue acaso la más pobre, la más olvidada, la más despoblada de las regiones del vasto imperio español; pensemos que la conquista fue superficial: que había por lo menos en esta parte del Sur pocos indios y menos españoles. Es posible que muchos indios no se enteraran de la conquista. En cuanto a las ciudades, las que ahora son grandes ciudades, se ve que hablar de su fundación es una suerte de error, ya que fueron fundadas un poco al azar de las fatigas de las tropas. Y así tenemos a Buenos Aires, por ejemplo, que está casi al nivel del lento río, "del río inmóvil", como diría Mallea; así tenemos lo mismo con El Rosario; tenemos a Córdoba enclavada en una suerte de pozo. Y luego ocurre un hecho, un hecho que ya han señalado los historiadores: los conquistadores, además de difundir el imperio y la religión, so color de religión van a buscar plata y oro del encubierto tesoro, para repetir aquellos versos que Prescott16

usa como epígrafe en su Historia de la conquista del Perú.

Pues bien, tenemos un territorio de pobres llanuras, de llanuras cuya riqueza sería futura; tenemos unas pocas ciudades, no ciudades ilustres como Lima o México, sino ciudades pobres y un ambiente burgués, un ambiente en el cual, según he leído, los mismos virreyes no ostentaban sus títulos nobiliarios porque no había ambiente para ello. Y así tenemos nuestra época colonial, asaz pobre, y luego venturosamente para nosotros, las invasiones inglesas que rechazamos y que demostraron al pueblo de Buenos Aires su propia fuerza, ya que poco hicieron las autoridades. Fue Buenos Aires la que se defendió, y luego vendría la Revolución de Mayo, y luego aquel Congreso de 1816, en que tomamos la resolución de ser argentinos, es decir, de ser algo que todavía casi no tenía sentido.

Y luego viene la historia argentina, tan azarosa. Tenemos el hecho de que la guerra de la Independencia de esta parte de América, (la del Norte es muy anterior), es obra gran parte argentina, colombiana, venezolana. Y todo esto se hace por obra de unos cuantos señores y desde luego de los soldados, los soldados que no tendrían mayor conciencia de lo que era la patria ni de la empresa que habían acometido. Luego tenemos las guerras civiles [y] tenemos la guerra con el Brasil después de la victoria de la larga guerra contra los españoles; luego las guerras de la primer dictadura, luego la guerra del Paraguay y las guerras civiles, es decir, la guerra contra aquellos caudillos que habían tomado el lado de la barbarie y la guerra contra el indio.

Y más o menos hacia 1910, éramos quizá, la primer república latinoamericana, y esto solemos olvidarlo. Pensamos que composiciones como la "Oda a la Argentina" de Rubén Darío, o las Odas seculares de Lugones, fueron meros brindis, meras efusiones de brindis. Pero, realmente, yo que recuerdo aquellos años, (aquellos años en que el cometa me parecía una parte de la iluminación del Centenario), sé que todo eso correspondió a un gran entusiasmo, como después, digamos, la revolución de 1955. Y en todos aquellos años habíamos hecho muchas cosas: habíamos hecho de este territorio perdido, una gran república por obra ciertamente de la inmigración también, que ha hecho de nosotros un país que difiere de otros de este continente, por el hecho de ser un país de clase media y de población blanca, sin mucha población indígena y casi sin población africana, ya que los esclavos y los descendientes de los esclavos misteriosamente desaparecen.

Luego, juntamente con la revolución, nace un género literario peculiar: la poesía gauchesca, inaugurada por el montevideano Bartolomé Hidalgo, y que nos llega y que culmina, en la obra de Ascasubi, de Hernández, en Don Segundo Sombra también. Luego el modernismo que renueva las diversas literaturas, cuyo instrumento es la lengua española, y que surge de este lado del mar, ya que en contra de la geografía estábamos más cerca, —y quizá aún lo estemos—, más cerca de Francia y de Edgar Allan Poe que de España. Y luego surge esta gran

ciudad, Buenos Aires, y el hecho de que todos nos sentimos argentinos.

Aquí poco importa nuestra ascendencia. Yo sé por ejemplo, que uno de mis amigos más íntimos es Carlos Mastronardi, el gran poeta entrerriano Carlos Mastronardi, y creo que su madre y su padre son florentinos. Yo, que yo sepa, (pero nadie puede estar seguro), no tengo sangre italiana; tengo sangre portuguesa, española, inglesa. Sé que otro gran amigo mío, Bioy Casares, es parcialmente de origen francés; sé lo mismo de Manuel Peyrou, del sur de Francia. Tengo amigos judíos, tengo amigos de distintas razas y eso no ha significado la menor grieta entre nosotros: lo importante es el hecho de que todos nos sentimos argentinos .

Pues bien, el modernismo, según nos recuerda Max Henríquez Ureña en su Breve historia del modernismo, tiene una de sus capitales en Buenos Aires, la otra es México. Y luego según Juan Ramón Jiménez me dijo y según pude comprobar históricamente, luego llega a España e inspira por ejemplo a dos grandes poetas: a los hermanos Manuel y Antonio Machado. Todo esto lo hacemos; sin embargo, todo esto de algún modo es secreto para el mundo, todo esto no interesa mayormente a la gente. Pero, mientras tanto sucede otra cosa, otra cosa casi ignorada.

Yo he conversado con Saborido, autor de La morocha; he conversado con Ernesto Poncio, autor de "Don Juan" y creo que de El entrerriano; he conversado con gente de la familia de Greco; he conversado con hombres que vivieron los orígenes del tango. Quiero recordar aquí a mi amigo don Nicolás Paredes, caudillo que fue de Palermo. Quiero recordar a un tío mío marino, Francisco Borges, que con unos amigos quiso bailar con corte y quebrada en un conventillo de la calle Las

Heras. Ese conventillo se llamaba Los Cuatro Vientos, lo cual sugiere ya grandes patios y ventolina.

Y los echaron, porque como dice Carriego en un poema: La casa será todo lo que se quiera, pero decente. Quiere decir que el pueblo, entonces, no ignoraba el origen del tango. Ese origen es un origen híbrido. Después se ha hecho una leyenda, una especie de histoire d'un jeune homme pauvre de un baile orillero que es rechazado por la gente aristocrática y que finalmente el pueblo lo impone. Yo diría que ocurre exactamente lo contrario.

Me he ocupado alguna vez de la topografía del tango y he notado, sin mayor sorpresa, que cada uno lo llevaba a su barrio, cada uno creía que en su barrio había surgido el tango; lo cual es una prueba del amor de la gente, del amor que le sentimos. Hay un libro de Vicente Rossi, Cosas de negros, un libro que está incluido en la obra de la señora de Panti y de Tomás de Lara —del cual hay fragmentos, creo—, que nos lleva a una academia, a una casa de bailes públicos en la ciudad vieja de Montevideo, al sur, creo que por la calle Yerbal, la calle de las casas malas. He hablado con el doctor Bioy también, y con muchos otros. Naturalmente, si el interlocutor era rosarino, el tango era evidentemente del Rosario, del barrio cerca de la estación Rosario Norte; si era montevideano, correspondía a Montevideo; si era de Buenos Aires, correspondía no sólo a Buenos Aires sino a su barrio de Buenos Aires.

Pero todo esto, esta topografía, ¿qué puede importarnos ahora? Lo importante es este hecho curioso: el hecho de que mientras públicamente están sucediendo grandes cosas, de que mientras públicamente —contra la barbarie, contra el gaucho a veces, contra el indio— estamos fundando un gran país, también se está creando, se está urdiendo, está engendrándose en la sombra, algo que nos haría famosos en el mundo, y ese algo es el tango.

Y el tango sale, no del pueblo, no de la aristocracia, sino del ambiente mixto, creo yo, de ciertas casas "no santas", y creo que esto puede probarse por los instrumentos. Si el tango hubiera surgido del pueblo, su instrumento hubiera sido la guitarra. Yo de chico he oído tantas veces la guitarra en los almacenes, la guitarra muy mal tocada, pero frecuente; en cambio sabemos que los primeros instrumentos del tango fueron el piano, la flauta y el violín, al que se le agregaría después el bandoneón. Y nada de esto tiene que ver con el pueblo. Todo esto ya presupone ese ambiente en el que se codeaban el rufián y el niño bien, calavera.

Y recuerdo aquellos primeros tangos sin letra o con letra obscena, y recuerdo también haber visto bailar —estoy pensando en este momento en la esquina de Serrano y de Guatemala—, haber visto bailar el tango al compás del organito por parejas de hombres, de hombres porque las mujeres no querían participar en un baile cuyo origen conocían. Y recuerdo aquella sentencia acuñada por Lugones: "El tango, ese reptil de lupanar". Quiero admirar la precisión de la palabra

"reptil" en que están las quebradas y los cortes, lo sinuoso del baile, y desde luego, el desdén que sentiría Lugones, cordobés, por un baile de origen —equívoco o no— más bien inequívoco, de Buenos Aires.

Y luego el tango crece, y ahora, como acaba de señalar Gancedo, todos nosotros, más allá del lugar del que vengamos, nos sentimos expresados en el tango, nos sentimos confesados en el tango. Desde luego hay

diferencias de épocas: yo soy un señor ya de cierta edad, no en vano nací en 1899, y me siento confesado, o quisiera sentirme confesado —porque ya hay una suerte de nostalgia en todo esto—, en el tango milonga o lo que llaman "tango de la Guardia Vieja". Y aquí voy a volver a recordar a mi amigo Paredes, hombre de guitarra y cuchillo. Estábamos en un café de la calle Santa Fe y tocaron, creo que tocaron Caminito. Entonces él lo oyó, con perplejidad, y dijo: "Todo esto estará muy bien, pero para mí es demasiado científico". De modo que no sé qué

hubiera dicho de otras elocuciones, digamos, de la música, si ya esa música sencilla y campesina excedía sus escasísimos conocimientos de mal guitarrista y de buen payador. Es decir, para mí el tango sigue siendo todavía, por ejemplo, El pollito, El cuzquito, Rodríguez Peña, El choclo y otros.

Quiero pensar en un amigo también. Quiero pensar en Sergio Pinero. Sergio Pinero publicó un artículo en una publicación a cuya redacción no pertenecí, aunque alguna vez me publicaron un poema. Me refiero a Martin Fierro28. Y ahí él se quejó de que el tango estuviera ablandándose, de que el tango hubiera perdido lo que tenía de la milonga, es decir, esa suerte de coraje florido. Todo eso después ha ido ablandándose. Luego el tango fue llevado a París —creo que entre otras personas por Ricardo Güiraldes—, y volvió adecentado, triste y lento y sentimental. Y

últimamente, alguien que no parece haber escuchado El cuzquito o Rodríguez Peña o "El choclo"

ha dicho: "El tango es un pensamiento triste que se baila". Y yo querría oponer tímidamente, tímidamente porque ciertamente mis conocimientos de música y de baile se confunden con la nada absoluta, querría oponer unas tímidas objeciones. En primer término, no creo que la música siendo un arte proceda de un "pensamiento"; yo diría, de una emoción; luego "triste", ¿por qué triste?, habrá tangos tristes, pero para mí el tango es todavía una expresión de valentía, de alegría, de coraje, (es verdad que estoy pensando en el tango milonga y no en el tango canción); y luego, "que se baila", me parece algo agregado, porque si yo voy caminando por la calle y veo que alguien silba, reconozco inmediatamente el tango. Ese tango puede gustarme o no, pero hay algo en mi cuerpo, hay algo en mi cuerpo no sólo de porteño sino de argentino que lo reconoce inmediatamente. El hecho es que ese baile rechazado al principio por el pueblo, [es] admitido luego, porque se sabe que ha sido admitido en París. Nosotros juzgamos muchas veces las cosas según el juicio ajeno, lo cual desde luego es una forma de humildad y de modestia, que no debemos censurar.

Pues bien, el tango de algún modo sigue, como acaba de decir Gancedo, misteriosamente representándonos: algunos pueden gustarnos, otros no. Podemos preferir el tango sentimental; yo prefiero el tango valeroso. Podemos preferir también esos juegos musicales que se llaman tango y que yo no reconozco del todo (la verdad es que soy un señor ya viejo, según he dicho), pero el tango sigue representándonos; es decir, algunos calaveras, algunos canallas ¡por qué no decirlo!, y algunos buenos músicos ciertamente hicieron, quizá por lo que se llamaba "el barrio tenebroso", de Junín y La valle, algo que ahora no sólo ha hecho famoso el nombre argentino —¡qué importa la fama!, absolutamente nada—, sino algo que nos expresa a todos. ¡Y hay tantos testimonios sobre el tango! Creo que todos ellos están reunidos en este libro.

Yo tengo un poema dedicado al tango, pero lo juzgo muy inferior al "Tríptico" que escribió Marcelo del Mazo, Marcelino del Mazo que fue profesor de Carriego que alude sólo de paso al tango, porque a él le interesaba el orillero y hacia 1907 o 1908, no se veía el tango como especialmente orillero: se lo veía como otra cosa. Quiero recordar aquellos versos de Marcelo del Mazo, ciertamente más elocuentes que mis palabras:

Cuando el ritmo de aquel tango

les marcó un compás de espera

como sierpes animadas

por un vaho de pasión,

se anudaron... Y eran gajos

de una extraña enredadera

florecida entre la lluvia

de los bichos del salón.

¡Aura, m'hija! —aulló el compadre

y la fosca compañera

ofreció la desvergüenza

de su cálido impudor,

azotando con sus carnes

como lenguas de una hoguera,

las vibrátiles entrañas

de aquel chusma del amor.

Persistieron en un giro

desbarraron los violines

y la flauta dijo notas

que jamás nadie escribió.

Pero iban blandamente a compás los bailarines

y despacio, sin saberlo,

la pareja se besó...

Y luego:

La pareja iba en un ritmo

de pasión y de bravura,

en la almohada del cabello

apoyados los frontales.

Tres manos sobre los hombros

y una garra en la cintura

que era la última moda

del tango en los arrabales.

Y luego otros poetas: Ricardo Güiraldes, Fernán Silva Valdés. Fernán Silva Valdés que en un poema dice que "a través del tango se siente la dureza, como se siente a través de una vaina de seda, la hoja del puñal".

Esas cosas escribirán otros después, porque ya el tango es algo que nos pertenece, que nos expresa; es algo que estará con nosotros más allá, algo que estará con este país más allá de nuestras muertes corporales. Eso es lo que puedo decir ahora.

Jorge Luis Borges, La nueva literatura argentina. Vlady Kociancich.

Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1970.

Vuelvo a Merlo al cabo de cuatro o cinco generaciones, ya que estas tierras eran, desde el Tigre hasta el río Matanza, propiedad de mi bisabuelo, el coronel Isidoro Suárez Merlo, quien cometió la imprudencia de derrotar a los montoneros de Rosas, Molina y Mesa, en el combate de las Palmitas. Suárez, que contaba a la sazón 28 años, envió a los prisioneros a Buenos Aires y los hizo fusilar en la Plaza de Mayo. Cuando uno de ellos intentó hablar Suárez ordenó que tocaran los tambores, de suerte que los espectadores, que eran muchos, oyeron a la vez los tambores y los balazos. Inevitablemente, mi abuelo murió en el destierro y la estancia de Merlo fue confiscada por Rosas. Pero en lugar de esa estancia cimarrona tenemos espléndidos edificios y, para mí, la oportunidad de estar aquí, en esta escuela, conversando con ustedes.

Pues bien, vuelvo, como he dicho, al cabo de algunas generaciones y lo hago con la grata misión de presentar a Vlady Kociancich y su libro Coraje.

El título original era "El cerco de los tigres", un título que yo hubiera preferido, pero que no fue aceptado por la editorial porque parece que algunos escritores habíamos abusado de los tigres.

Coraje, recuerda al título de algunos de los libros de Conrad; prefiere empezar por una palabra abstracta, una palabra que corresponde a una de las máximas virtudes del hombre. Otras serían la bondad y el sentido del humor, aunque los teólogos suelen ignorar esta última que ahora es para nosotros tan importante.

Me han pedido que diga algunas palabras sobre mi amiga Vlady Kociancich y comenzaré recordando que cuando Mallea publicó su Historia de una pasión argentina, yo me pregunté cuál era la pasión esencial argentina. Y resolví que la pasión argentina, si es que no tenemos derecho a muchas, es la amistad.

En la historia de las letras argentinas (no seré cronológico) encontramos esta pasión: en Don Segundo Sombra, la amistad del chico y del viejo tropero Don Segundo; el tema de la amistad hasta la muerte en las novelas del olvidado Eduardo Gutiérrez; la amistad es el tema esencial del Fausto de Estanislao del Campo; en Martín Fierro, más conmovedor que las injusticias de la leva es la amistad del Sargento Cruz y del prófugo y matrero Martín Fierro. También aparece en Ascasubi y en muchos otros libros que he olvidado.

He comenzado hablando de la amistad y quiero recordar a nuestro amigo Adolfo Bioy Casares, el admirable novelista de La invención de Morel y El sueño de los héroes, y últimamente de un libro cuyo título no debe alejarnos de su lectura: El diario de la guerra del cerdo. Adolfo Bioy Casares, que ha conocido a muchas mujeres, me dijo y me repitió: "Vlady es la más inteligente de las mujeres que he conocido". Creo que los superlativos son peligrosos, la palabra más invita a una polémica, de modo que como Bioy Casares está en este momento en Roma, puedo permitirme una ligera modificación que no llegará a sus oídos. Diré: "Vlady es una de las dos mujeres más inteligentes que he conocido". En cuanto a la segunda, es un espacio en blanco como los formularíos, que cada interlocutor puede llenar con el nombre que desee. Quiero añadir que estoy plenamente de acuerdo con Bioy Casares.

Conocí a Vlady en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Cierto profesor de literatura, de cuyo nombre no quiero acordarme, trató de alejarla de las letras, imponiéndole la lectura de Los intereses creados de Benavente y sometiéndola luego a un examen en el cual el mismo Benavente hubiera sido reprobado. También le impuso la lectura del admirable (aunque un poco tedioso) Cantar del Mío Cid, la de alguna novela costumbrista del siglo XIX. En fin, hizo todo lo posible para

convencerla de que la literatura es un penoso deber y no una felicidad. Vlady asistió a algunas clases mías, me confesó después que no le habían interesado demasiado, pero dio un brillante examen, nos hicimos amigos y yo traté de llevarla a la literatura de un modo anticuado. Ustedes me perdonarán que haya nacido (es increíble que alguien haya elegido ese año para nacer) en 1899, cuando la ciudad de Buenos Aires terminaba más o menos en la calle Centroamérica o llegaba en un vago arrabal al arroyo Maldonado, que debe una fama inmerecida a los saínetes y a las letras de tango, y que en realidad fue un zanjón bastante desagradable del que surgió una producción de malevos criollos y calabreses. Los calabreses eran más vivos que los criollos y acabaron con éstos mediante la cosa nostra, la mafia, como acabaron con los compadres irlandeses de Chicago y Nueva York.

Cometí la imprudencia de nacer ese año y supe, desde chico, que estaba destinado a las letras. Mi padre ha dejado unos admirables sonetos en la revista Nosotros, una novela histórica entrerriana El caudillo, en la que recuerda los montoneros del Paraná, un libro de ensayos, un drama titulado Hacia la nada, y que él destruyó. Se entendía que yo debía continuar la carrera literaria que la ceguera había negado a mi padre, una ceguera que yo estoy heredando y que no tiene nada de patética porque desde chico supe que me acechaba, que me estaría esperando al final del camino. Recuerdo a un amigo mío, Julio Molina Vedia, hombre de edad, quien me dijo hace ya algunos años: "Yo no sé lo que pasa. Cuando era joven la gente hablaba en voz alta y ahora apenas balbucea algunas palabras". A mí me pasa lo mismo con la gente. Voy a cumplir, si Dios quiere, setenta y un años en agosto y, a diferencia de lo que ocurría en mi juventud, los amigos no tienen cara, los libros no tienen letras y los colores, salvo que sean amarillos, tienden a ser grises, pero yo, a diferencia de don Julio Molina Vedia, me he acostumbrado a que el mundo externo vaya desdibujándose.

Inicié mis cursos de literatura inglesa en la Facultad diciéndoles a mis alumnos: "No lean nada que los aburra. No crean en mis elogios que pueden ser el resultado del hábito, del olvido, a veces, posiblemente, de la vejez. Si un libro no los apasiona, no los arrebata, olvídenlo, porque lo que se estudia para un examen se estudia para el olvido, y lo más importante es leer para la memoria". En ese sentido la Edad Media fue más feliz que nosotros porque carecía de radios, de periódicos, de televisión, de bibliotecas. Tenían pocos libros y los releían, y quizá es más importante releer un libro de Platón que leer cada día un diario que es borrado como un palimpsesto por el diario de la tarde o por el de la mañana siguiente. Ahora podemos decir que

somos infinitos lectores, que tenemos un número infinito de diarios, es decir, que no leemos absolutamente nada. Alguien ha dicho que un especialista es una persona que sabe más, más y más de menos, menos y menos, lo que nos llevaría a una fórmula matemática: la especialización es el infinito, (el ocho acostado como se escribía antes) sobre nada, sobre cero. Ahora no podemos producir un Aristóteles, que sabía todo ese poco que había entonces pero que lo sabía. Ahora cada uno conoce exactamente, digamos, el micrófono que está frente a mí, pero sólo conoce ese micrófono o una parte de ese micrófono, y sin duda los obreros conocen un tornillo del mismo.

Habrá escritores especializados en preposiciones, otros en adverbios, en sustantivos, otros en adjetivos, y que no saben nada más. Pronto tendremos libros escritos en colaboración en los que se leerá: Sustantivos de Fulano de Tal; Punto y Coma de X, etcétera... y además, ésos no serán escritores sino personas eminentes en otros terrenos, de modo que habrá libros escritos con signos de puntuación de Palito Ortega, o punto y aparte cedido graciosamente por el Presidente de la Nación.

En Vlady Kociancich hallé algo que creí que se había perdido: la pasión por la literatura.

Eso correspondía, todavía, a mi juventud. Güiraldes me honraba con su amistad y era conservador, mientras que yo era, por herencia paterna, anarquista e individualista; Eduardo González Lanuza era comunista, creía, no en un comunismo imperialista como el de ahora, sino en la paz universal, en la unión de todos los hombres y en la falacia esencial de las fronteras. Profesábamos, por lo tanto, opiniones políticas distintas, pero eso lo averigüé mucho después; por increíble que parezca hablábamos de literatura. Ya en Madrid, otro amigo mío, Rafael Casinos Assens, nos reunía todos los sábados para plantearnos un problema literario. Hablábamos de la metáfora, del adjetivo, de las formas libres del verso, pero con una condición: no hablar —sobre todo no hablar mal— de escritores contemporáneos, es decir, nos permitía huir del tiempo y entrar, siquiera ilusoriamente, en la eternidad.

Con Vlady empezamos a leer y a coincidir en el culto de muchos autores, por ejemplo, Kipling y Conrad, para citar a dos entre tantos otros. Luego, creo que fue un sábado, en la Biblioteca Nacional, comenzamos a estudiar el inglés antiguo, el anglosajón. Creo que esa mañana corrimos por la calle Perú gritando la primera frase aprendida: "Julio César fue el primero de los romanos que buscó a Bretaña", ebrios de filología. La gente nos miraría con alguna sorpresa, aunque no mucha. Se está perdiendo esa facultad que según Aristóteles es el origen, la raíz de la filosofía.

Creo que una empresa imposible es lo mejor que un hombre puede llegar a acometer.

Durante muchos años estudiamos anglosajón con Vlady, con la seguridad de no saberlo, de estar siempre en la mañana de este idioma, de no llegar nunca a la tarde y menos aún al mediodía.

Vlady, Ana Fund Patrón, María Kodama y otros, fuimos descubriendo esta literatura que está guardada como un tesoro en los comienzos de la literatura inglesa. Yo caí en la superstición de admirar todo lo que leía porque estaba escrito en un idioma que aún ahora me cuesta entender.

Pues bien, Vlady distinguió en seguida los malos pasajes de los pasajes buenos, me convenció de que el poema de Beowulf (básteme decir que consta de tres mil doscientos versos) era en gran parte tedioso, es decir, leyó con lucidez. Yo, en cambio, estaba deslumhrado por la empresa de pertenecer a esa sociedad secreta dispersa por todo el mundo; dispersa por obra mía en Buenos Aires, y por obra de otros que saben mucho más que yo, en Inglaterra, en los países escandinavos, en Francia, en Estados Unidos, en Alemania.

Nuestra amistad con Vlady es una amistad curiosa, una amistad que podría ser la amistad entre dos hombres más que la de un hombre y una mujer. Es una amistad que permite la ausencia.

Podemos estar quizá un año sin vernos, pero sabemos que eso no importa, que seguimos siendo amigos. Esa amistad también es impersonal: no nos contamos nada, no nos confiamos nada, es decir, cuando estamos juntos estamos más allá de nuestras circunstancias personales, y ya el doctor Johnson dijo que todo lo que se aleja del aquí y del ahora —salvo, claro está, este día aquí en Merlo— debe ser agradecido por el hombre. Así ha sido nuestra amistad. Hemos leído y releído nuestros autores favoritos. Y Vlady emprendió la tarea casi escandalosa de escribir cuentos, los que (ustedes no me creerán) tienen principio, medio, fin, y ese principio, ese medio y ese fin, no están barajados cuidadosamente. Vlady ha renunciado a los juegos inaugurados por William Faulkner y que ha tenido tantos discípulos que no quiero mencionar un solo nombre porque los otros se van a enojar.

Creo que la palabra felicidad es demasiado estrecha, salvo que admitamos, y esto ya lo preocupaba a Aristóteles, el hecho de que las circunstancias que son desagradables en la realidad, pensemos en el dolor, en la soledad del amor no correspondido, en la muerte, son gratas en la ficción. No sé hasta dónde los filósofos, los psicólogos, los estetas, han aclarado este misterio. Sé que hay una cosa más importante y es que al permitirme este prólogo del libro de Vlady, no estoy cumpliendo con lo que se espera de mí, sino con mi sinceridad, con la felicidad de ustedes. Porque Vlady, del mismo modo que sólo ha leído para el placer, que no se ha dejado embaucar por las reputaciones, que no ha creído que todo lo contemporáneo es bueno o que todo lo antiguo es bueno, Vlady ha escrito movida por su propio placer y por el deseo de dar placer a sus lectores. Sé también que lo que se dice acerca de un escritor es algo tan imposible como definir para un ciego el color naranja o el color rojo. Creo que estoy malgastando el tiempo de ustedes porque Vlady está aquí, y va a leerles un cuento suyo cuya lectura será ciertamente más preciosa que las olvidables palabras de este prólogo mío. Muchas gracias.

Alicia de Noailles, Eduardo T. Mulhall. Un nexo con Gran Bretaña. Siglo XIX.

Buenos Aires, Talleres Gráficos Paganini, 1970

Este libro no es una biografía, en el común sentido de la palabra. Es algo distinto y más alto.

En la ciega tiniebla o en la luz dudosa del alba, un sueño fue su primera forma en la tierra y otro sueño lo confirmó. En cada página sentimos esa oscura raíz, pese al rigor geográfico y cronológico y a la pródiga enumeración de nombres propios. La obra en realidad, es un largo sueño soñado por Alicia de Noailles, un sueño del nostálgico amor que suelen encender los mayores en la imaginación de los hijos, más allá del polvo y del mármol. Eduardo Mulhall, que era un hombre de acción habrá vivido en el presente, en un orbe de riesgos, de problemas, de bruscas decisiones; el tiempo de este libro es el moroso tiempo de la memoria y de la lúdica fantasía. Los hechos cuando ocurren, son momentáneos; harto más firme y duradero es lo que lo sigue. Pienso en el recuerdo, en el mito, en la historia, en la poesía épica o elegiaca, en este libro.

Una de las pasiones argentinas, acaso la más honda y la menos pública, es la amistad. Las páginas, que me es tan grato prologar historian la larga amistad de un hombre y de la patria. Desde aquel primer abrazo de hierro de las dos invasiones, son muchos e incesantes los vínculos que nos unen a esas islas desgarradas y laterales que casi no se ven en el mapa y que fundaron el mayor imperio del mundo. Alicia de Noailles ha evocado aquí, de manera lírica y grave, una de las etapas esenciales de esa amistad ya secular. Las operaciones del arte son misteriosas y no permiten que las rija la voluntad; la piedad filial ha convertido la biografía en un poema íntimo y delicado.

Silvina Ocampo, Hechos diversos de la tierra y del cielo

Revista Panorama, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1974.

Prefacio

No es sin cierta timidez que escribo este prólogo. Una amistad antigua aunque siempre joven me une a Silvina Ocampo, una amistad que se basa en el recuerdo compartido de ciertos rincones de Buenos Aires, de ciertos crepúsculos, de caminatas a través de la lenta llanura o a lo largo de un río silencioso como la tierra, de poemas preferidos y, más que nada, basada en la comprensión y la indulgencia que Silvina nunca dejó de testimoniarme. Como Rossetti y como Blake, Silvina llegó a la poesía por los senderos luminosos del dibujo y la pintura, y la inmediata certidumbre de lo visual perdura en su página escrita.

El campo que abarca su espíritu es mucho más extenso que el mío. Las exaltaciones que generan la música y el color, paraísos prohibidos para mi nostalgia como para mi curiosidad, le son familiares; lo mismo diría de la Naturaleza: las flores, vagos nombres, intercalados en las estrofas del latín o del persa, son para Silvina elementos precisos, precisos y amados. El universo que habito yo, por ser puramente verbal, resulta opaco; en el suyo intervienen todos los sentidos y su delicada diversidad. Nuestros amores literarios no siempre coinciden: a mí me conmueve lo épico, a Silvina lo lírico y elegiaco; ella se encuentra más alejada de La Chanson de Roland y de las duras sagas del norte que de Baudelaire, poeta venerado por mi juventud, o de los idilios de Teócrito. A ella le gusta también la novela de análisis, género cuya lentitud mi indolencia acepta a duras penas.

Resulta curioso que sea yo, cuya manera de narrar sólo busca retener los elementos esenciales, quien presente a los lectores franceses una obra tan sabia, irisada, compleja y a la vez tenue como lo es Hechos diversos de la tierra y del cielo. Doy gracias a los dioses por esta feliz coincidencia.

En los relatos de Silvina Ocampo existe un rasgo que no logro comprender, y es su extraño amor por una cierta crueldad inocente u oblicua; atribuyo ese rasgo al interés, el interés asombrado que el mal inspira a un alma noble. El presente, dicho sea de paso, no es quizá menos cruel que el pasado, o que los diferentes pasados, pero esas crueldades son clandestinas. Góngora, que era un hombre normal y un fino poeta, se burla de un auto de fe que tuvo lugar en Granada porque sólo ofrecía el modesto espectáculo de un único quemado vivo; Hitler, individuo atroz, prefirió el horror anónimo de las cámaras de la muerte secreta, a las ejecuciones públicas. La crueldad, hoy en día, busca la sombra; la crueldad es obscena, en el sentido etimológico del término.

Existe en Silvina una virtud que, comúnmente, es atribuida a los Antiguos o a los pueblos de Oriente, y no a nuestros contemporáneos. Me refiero a la clarividencia: más de una vez, y no sin una cierta aprensión, intuí esta cualidad en ella. Ella nos ve como si estuviéramos hechos de cristal, nos ve y nos perdona. Sería inútil tratar de engañarla.

Silvina Ocampo es un poeta, uno de los más grandes poetas de la lengua española, de este lado del océano como del otro; esta condición de poeta exalta su prosa. En las demás regiones de nuestra América, la nouvelle consiste habitualmente en un sencillo cuadro costumbrista o en un mero alegato social, o bien en una incómoda mezcla de ambos; en nuestro país, en la Argentina, este género tiene tendencia a asumir una plena y vasta libertad de imaginación. Y este libro que prologo, constituye un claro ejemplo de lo que quiero significar.

Es sabido que Groussac y Alfonso Reyes renovaron, gracias a la precisión del idioma francés, el estilo del español, verborrágico y, a menudo, sentencioso; Silvina Ocampo, como todos nosotros, aprendió su lección y hoy la hace perdurar, enriqueciéndola con sus agregados mágicos.

Buenos Aires, 10 de octubre de 1970.

Carlos Páez Vilaró, Mediomundo

Buenos Aires, Joraci, 1971.

Los Morenos

En estas regiones del Plata, el destino del hombre negro fue trágico, salvo en la medida común a todo destino. Es verdad que los negros fueron esclavos, pero la esclavitud es una institución africana y sin duda fue menos cruel en esta margen del océano que en un continente salvaje. Aventureros holandeses e ingleses descargaban aquí su mercancía de marfil negro; en Buenos Aires, el mercado de esclavos estaba en el Retiro y las subastas eran públicas. En Texas y Arizona hubo cowboys negros, algunos de los cuales degeneraron en cuatreros y en asesinos; aquí la gente de color halló un apacible destino en los menesteres domésticos y tomó el nombre de sus amos. Sumergidos en un leteo de betún, dice Vicente Rossi, olvidaron su patria, su vaga mitología y su idioma; una que otra palabra, ya no entendida, perduró para marcar el compás de un baile o para recordar una música. Fueron cocineros, cocheros y jardineros; después, fueron soldados. En las Parroquias de la Concepción y de Montserrat, Miguel Estanislao Soler reclutó su famoso Regimiento de Pardos y Morenos, que comandó en la carga del Cerrito, en Montevideo, y del que diría Hilario Ascasubi:

Aquel regimiento seis,

Más bravo que gallo inglés.

Del coronel Lorenzo Barcala, hombre de color, Sarmiento escribiría: "El negro Barcala es una de las figuras más distinguidas de la revolución argentina y una de las reputaciones más intachables que han cruzado esta época tan borrascosa, en que tan pocos son los que no quisieran arrancar una página del libro de sus acciones. Elevado por su mérito, nunca olvidó su color y origen; era un hombre eminentemente civilizado en sus maneras, gustos e ideas".

Rosas, en su quinta de Palermo, ordenaba a los negros que se sentaran sobre los hormigueros, para juntar hormigas en un cartucho. Cumplida la penosa tarea, les daban de comer.

Como los araucanos y los pampas, el hombre negro careció de memoria histórica; esta flaqueza, apenas atenuada por el recuerdo nominal de alguna vieja tribu o nación, les serviría para asimilarse del todo a su forzosa patria. Nadie, por lo demás, los vio como forasteros o intrusos; ser negro era ser criollo. No sé por qué razón ya no se los ve. Hay quien alega la supuesta frialdad de nuestros inviernos, la tisis o las guerras, pero lo mismo cabría decir del Uruguay, donde quedan bastantes. La causa más probable es el mestizaje, favorecido aquí por la copiosa inmigración de italianos y de españoles.

Hacia mil novecientos veinte el abogado Pedro Figari descubrió las posibilidades pictóricas de los negros. Otros artistas han seguido su ejemplo, con diversa fortuna; nadie ha logrado y

merecido la fama de Carlos Páez Vilaró cuyos sensibles y elocuentes dibujos tengo el honor de prologar. Nos revelan escenas cotidianas del conventillo Medio Mundo. El nombre es hermoso; en la calle de Chavango (hoy Las Heras) hubo un gran conventillo de negros, que se apodó Los Cuatro Vientos.

Una de mis primeras memorias, dicho sea de paso, es la de un negro cocinero, Eduardo Obligado, que nos miraba a mi hermanita y a mí, jugando en el patio del fondo, y nos decía con sonriente cariño:

—Hasta el día de hoy yo era huérfano; ya tengo padre y madre.

Buenos Aires, 17 de noviembre de 1970.

Caballos

Buenos Aires, Fiat Concord, 1971.

Palabras de Jorge Luis Borges, que acompañan una carpeta de acuarelas de Juan Carlos Castagnino.

Los caballos, los fortuitos caballos que el conquistador olvidó, hacia los vagos términos de un desierto de polvo y de peligros, engendrarían para el mal y para el bien, esa cosa viva que ahora es inseparable de la patria y de nuestra visión de la patria. Para el bien, porque el jinete pudo fatigar y gastar las largas distancias y rescatar las tierras de América; para el mal, porque fueron instrumento del abigeato, de las tropelías del araucano y del pampa y de las crueles, y ahora cicatrizadas, guerras civiles. El desierto era pardo, con una que otra lonja verde; la hacienda, según ha declarado Groussac, se nutrió de la pampa y fue abonándola, en un proceso cíclico. Caballos y hacienda se multiplicaron bíblicamente y contribuyeron a convertir el virreinato más modesto y más indigente en una de las primeras repúblicas latinoamericanas.

El tiempo humano es sucesivo y lo enriquecen la memoria, cuyo segundo nombre es el mito, y la esperanza y el temor y la duda, que son formas del porvenir; el tiempo animal —Séneca ya lo señaló— es una serie de inconexos presentes. ¿Cómo escribir la historia de quienes no tienen historia? Fuera del tiempo, anónimos, los caballos vivieron y murieron, innumerables y únicos.

Algunos, el moro brujo de Quiroga, el overo y el colorado de los paisanos de Estanislao del Campo, están en el recuerdo de todos. Cada país busca su imagen arquetípica; la nuestra es el jinete, el hombre firme en el caballo.

Todas las cosas tienden al símbolo. Nuestras dilatadas regiones pasan de la ganadería a la agricultura y de la agricultura a la industria, de los seres vivientes de carne y hueso que el duro gaucho debeló y que los indios cabalgaron en pelo, sin rebenque ni espuela, a esas inconcebibles unidades que son los caballos de fuerza y que presagian la prosperidad y la paz.

Mariana Grondona, Más allá de mi río

Buenos Aires, Emecé Editores, 1971.

Engañados por la precisa forma rectangular, por el peso, por los símbolos tipográficos, por la ordenación de las hojas, por el complejo testimonio de los sentidos, imaginamos falazmente que

un libro es una cosa en el espacio. Realmente es un acto en el tiempo o, mejor dicho, una serie de actos, porque cada lectura difiere, siquiera levemente, de las lecturas anteriores. Ya Dante habló del cuádruple sentido de su poema; ya Escoto Erígena entendía que cada versículo de la Biblia es capaz de interpretaciones tan infinitas como los tornasoles del plumaje del pavo real. Todo libro es, pues, muchos libros.

En Más allá de mi río hay, por lo menos, dos textos muy distintos que se superponen, como las escrituras de un palimpsesto. El primero, el más evidente, es una serie de agudas noticias viajeras de carácter histórico y geográfico. El verdadero, el íntimo, va gradualmente revelándonos, de un modo involuntario y pausado, la secreta forma de un alma.

De dos maneras antagónicas puede ser admirable un escritor. Paradójicamente, la más común es la de ser distinto; recordemos a los poetas metafísicos del siglo XVII o a William Blake.

Todos o casi todos la intentan hoy, salvo aquellos modestos que se resignan a ser best-sellers o a participar en congresos. La otra, la más rara, es la de representar con pureza un tipo genérico. Así, el mejor tipo de argentina está en este libro, en el que se cifra también, como ya escribí, la secreta forma de un alma, su estilo singular. Mariana juega a ser como las otras, pero la máscara sonriente oculta una noble tristeza, una soledad, un desdén de las bellas apariencias que le ha deparado la suerte.

En el espíritu de Mariana Grondona, como en la casa que es su símbolo y que he visto construir, hay hospitalidad. Mariana es curiosa del mundo y de sus admirables diversidades; podría declararse (pero la pedantería le desagrada) cosmopolita, a ejemplo de los estoicos que amonedaron esa palabra paradójica, para significar que eran ciudadanos del cosmos y no de un solo sitio. Esta amplitud no implica, por cierto, desamor a la patria; Mariana lo ha probado serenamente en la honrosa prisión que padeció en los días del oprobio, cuando tantos hombres callábamos. Del Norte o del Sur, el americano es un europeo desterrado que ya no es europeo; la nostalgia de las tierras de sus mayores lo lleva a Europa y en esas tierras de su sangre lo inquieta la nostalgia de América. En las límpidas páginas de este libro he sentido incesantemente esa nostalgia dual y contradictoria, esa soledad pudorosa. Mariana, en Israel o en Atenas, extrañó su río de Buenos Aires; ahora,

ante ese río, extrañará las tardes ya pretéritas en que ella lo extrañaba. No es imposible que partiera y volviera en busca de esas delicadas melancolías.

Mariana escribe con su voz, ha dicho Norah Borges. Podría objetarse que la palabra escrita difiere, por el diverso modo en que nos llega y en que la recibimos, de la palabra oral, y que el señor Jourdain cometió un error al decir que hablamos en prosa, pero no menos innegable es el hecho de que las siguientes páginas logran una aproximación suficiente. Mariana siempre da con la entonación que conviene al sentir; esto es acaso lo esencial de la literatura.

La amistad siempre nueva y siempre indulgente de Mariana Grondona es una de las cosas que a lo largo del tiempo me justifican. Hablar de Mariana es hablar de Adela. En el ámbito de este libro sentimos, de un modo un poco mágico y misterioso, la cercanía tutelar de la hermana.

Yo escribí alguna vez la historia de un hombre que se propone la tarea de dibujar el mundo.

Elige un muro blanco y lo colma de imágenes de montañas, de mares, de territorios, de libros, de instrumentos, de torres y de estrellas. Pasan los años y descubre que ese obstinado laberinto de líneas traza la imagen de su cara. Sin saberlo, sin sospecharlo, Mariana Grondona repite aquí esa extraña proeza.

Octavio González Roura, San Martín, el hombre, el héroe Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.

La historia universal, ha escrito Carlyle, es la biografía de sus héroes. La verdad del aserto, corroborada por el hecho de que la épica es el más antiguo de los géneros literarios, es singularmente notoria en este país. La historia argentina no es ciertamente una historia de masas, como los sociólogos quieren. Es la crónica de sus proceres, es el relato individual de los actos de fe de los elegidos que soñaron y plasmaron la patria. En tal sentido, el culto de los héroes es justo. Las masas populares no hicieron otra cosa que obedecer, para el bien o el mal, a unos pocos. No creo que los gauchos unitarios hermosamente celebrados por Ascasubi fueran muy distintos de los que anarquizaron la república, bajo el mando de sus caudillos. Dieron su vida, más de una vez heroicamente, por causas que no comprendían.

Pese a lo que he afirmado, el culto de los proceres no deja de encerrar un peligro. El muerto se endurece en estatua, el ser que fue de carne y hueso, en un simulacro de mármol. Las batallas degeneran en días feriados o en fáciles pretextos para la retórica palabrera. Nadie ha sufrido más que el general José de San Martín de esa veneración rutinaria y casi indiferente.

Octavio González Roura ha emprendido en este volumen la difícil y benemérita labor de rescatar al hombre hoy perdido bajo una respetuosa nube de hipérboles, que lo aleja y lo oculta.

Semejante propósito, ejecutado con amor y rigor, merece plenamente nuestro aplauso y nuestra gratitud conmovida. Años de lúcida investigación lo respaldan.

R. Esguerra Barry y otros, El niño y el jóven, motores de desarrollo Buenos Aires, Paidós-Unicef, 1972.

¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento? ¿Dónde el conocimiento que hemos perdido en información?, se preguntaba, con elocuencia melancólica, T. S. Eliot. No sé si alguna vez la sabiduría fue de los hombres o si ello es una mera superstición de nuestra presente zozobra, como la Edad de Oro del griego, la dulzura de vivir que precedió a la Revolución Francesa o la Belle Époque. Sea lo que fuere, pienso que es un error sentimental situar las Utopías en el "cualquier tiempo pasado", que suscitó la incrédula sonrisa del austero Manrique. Mejor es divisarlas en el futuro, que puede ser fruto de nuestra voluntad y de nuestra fe, y no en un ayer irrecuperable... No sé tampoco si en el curso de los siglos pretéritos hemos abundado en conocimiento; sé que ahora nos abruma la información trivial y precipitada de lo ocurrido en todo el planeta desde la víspera. Los periódicos son como palimpsestos, cada nueva escritura tapa la escritura anterior y es leída para el olvido, ya que sabemos que la borrará la de la misma tarde. Su tema preferido es la historia contemporánea; todos la leen con avidez, pero suelen ignorar la anterior. Es como si recorriéramos cada día la más reciente página de una incesante y populosa novela y no supiéramos muy bien quiénes son los diversos personajes ni qué les ocurrió anteriormente. Conjugar de un modo armonioso la sabiduría, el conocimiento y la información es el arduo problema que la enseñanza tiene que resolver.

The child is father of the man (El niño es padre del hombre) famosamente escribió Wordsworth; también cabría decir que el hombre es la larga sombra que el niño proyectará en el tiempo. Instruir a un niño es preparar la venidera historia del mundo. Así lo entendió Wells, que acabó por sacrificar su mágico genio de narrador de pesadillas a la redacción laboriosa de obras

polémicas o didácticas o de bien intencionadas compilaciones. Lo hizo deliberadamente: desde el punto de vista de la moral, debemos admirar esa decisión, aunque no sus frutos grisáceos. La palabra moral me trae a la

memoria un pasaje de la malévola biografía de Milton que escribió el doctor Johnson. Milton, según se sabe, fundó una escuela particular en cuyo programa figuraban la astronomía, la física, las matemáticas, la zoología y la botánica; Johnson agudamente observa: "La prudencia y la justicia son virtudes de todos los tiempos y de todos los sitios; somos continuamente moralistas y raras veces geómetras... Podemos tratar a una persona casi toda la vida y no tener oportunidad de apreciar sus conocimientos de astronomía o de hidrostática, pero su índole mental y moral se revela inmediatamente. Quienes se oponen a mi juicio parecen postular que la misión del hombre en la Tierra es vigilar el crecimiento de las plantas o el curso de los astros. Sócrates pensaba que nuestro deber es evitar el mal y obrar con justicia".

Desde luego, no hay razón valedera para que un hombre se niegue a los placeres del álgebra, de la economía política (si los hay) o de la especulación filosófica, pero concuerdo en lo esencial con el argumento de Johnson. La ética es el mayor problema de nuestro tiempo. A las flaquezas inherentes a la condición humana, nuestra perseverancia ha agregado muchas, de diversa raíz. Básteme nombrar esas raíces, cuya numeración, por cierto, no agotaré: la publicidad, que nos induce a creer que la noticia impresa de un hecho es más real que el hecho; la omnipotencia del Estado y el imperialismo, que mide la grandeza de las naciones por la mera extensión de su territorio; el nacionalismo, que exagera el valor de lo ocurrido en el país de cada uno de sus prosélitos; el creciente culto de lo plebeyo, de lo rústico y bárbaro; el abuso de la estadística, que está reemplazando a la ética, ya que se tiende a creer que un delito —la tortura o el secuestro, digamos— es perdonable si es frecuente; el lujo, que es la forma más costosa de la vulgaridad, la distribución despareja de los bienes materiales del mundo, y por ende de los espirituales, que ha suscitado la curiosa creencia de que la gente rica es feliz y promueve la miseria, la codicia, el rencor y el crimen...

Los teólogos afirman que si la divinidad se distrajera del universo durante una fracción de segundo, toda esta máquina de constelaciones y de átomos, desde mi mano hasta la más lejana estrella del firmamento, se esfumaría como un sueño. La conservación es una perpetua creación; continuamente estamos labrando el arca que ha de salvarnos del diluvio. Fritz Mauthner ha observado que todos los hombres descubren que les ha tocado vivir en una época de transición. La nuestra no lo es menos que las demás, futuras o pretéritas. La educación no es un instrumento infalible (ninguno lo es), pero es el más precioso de todos. Tal vez sea el único.

La compleja y abnegada labor que ejecuta sin tregua el unicef está abarcando el mundo entero y compromete la gratitud de todos los hombres. La gratitud y, dentro de los límites que las circunstancias imponen, la colaboración.

Susana Vieyra, Mirar hacia adentro

Buenos Aires, Ediciones Noé, marzo de 1973.

Señoras, señores:

Tengo una noticia inverosímil, una noticia realmente increíble, extraordinaria para ustedes, voy a presentar un libro de cuentos, y esto merece o exige alguna explicación y voy a volver a mi antigua y ya incurable manía filológica, voy a detenerme antes de hablar de los cuentos de Susana

Vieyra; voy a detenerme en la palabra "cuento", porque hay en ella algo que rebasa la mera curiosidad etimológica y es la similitud o el doble sentido de la palabra "contar" en tantos idiomas.

Se dice en inglés, por ejemplo, Tell one's beads, contar las cuentas del rosario —yo personalmente no las cuento— o Tell a tale, contar un cuento; en alemán tenemos aufzahlen, contar, es decir enumerar, y erzahlen, narrar. Y luego tenemos cuento y cuenta, es decir que hay una relación entre el orden, el orden digamos matemático, el orden cronológico y el otro orden, y esto suelen olvidarlo como tantas otras cosas los escritores, sobre todo los jóvenes escritores; es verdad que hay infracciones antiguas ilustres, por ejemplo en la Ilíada, en la Odisea, en la Eneida: el relato no empieza por el principio, hay cantos retrospectivos como en las grandes novelas de

[ilegible en el original], por ejemplo, pero éstas son excepciones; creo que es mejor que un cuento se resigne al orden cronológico, es decir que sustituya ese orden cronológico que es nuestra vida, a pesar de la intromisión de recuerdos, de esperanzas, y no olvidemos la fecha en que estoy hablando, de temores y de alarmas. Hay un orden que es mejor que el escritor lo observe. "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía..." y luego sigue la historia, podríamos elegir otros ejemplos y también pequeños ejemplos de lo contrario, digamos, "En un overo rosao, *flete nuevo y parejito,* caía al bajo, al trotecito; / y lindamente sentao,..." y sólo al cabo de unas páginas, quizá al cabo de muchas páginas, nos damos cuenta de que lo importante no es la parodia del Fausto de Goethe, sino la amistad de los dos aparceros. Pues bien, los cuentos de los que hablaré hoy tienen ese carácter realmente extraordinario, como

quería Aristóteles para el género dramático, tienen un principio, tienen un medio y tienen un fin, es decir el lector puede olvidar que está viviendo cronológicamente y puede entrar en esa otra cronología del relato y hasta puede hacerlo de un modo tan intenso que puede olvidar que es fulano de tal, en tal lugar, y puede vivir la vida de los personajes.

Habría que analizar tantos cuentos de este libro admirable; de este libro que tiene como he dicho la singularidad de ser un libro de cuentos. No se trata de notas, no se trata de páginas escritas para la memoria de un día y el olvido de la hora del día siguiente o de la hora siguiente; no, se trata de hechos imaginados, con tal probidad que pueden sustituir a lo que llamamos no sé por qué la realidad. Pero ya que el número de estos cuentos es plural, yo querría detenerme en uno, en el cuento "La liona" y ver cuántos elementos antiguos y nuevos se aunan en este relato. Tenemos ante todo, el tema de la premonición, el tema de que podemos ver el futuro; a mí siempre me ha asombrado que la premonición no fuera un hecho común; me acuerdo de que jugando a la ruleta he pensado: qué raro que yo pueda acordarme de las Guerras Púnicas que sucedieron hace tanto tiempo y que no pueda acordarme de un número de la ruleta que va a salir dentro de menos de un minuto; esto es posiblemente un sofisma, seguramente lo es, pero no sé muy bien cómo puede ser atacado, porque no tener [memoria], —hay una alusión a todo ello en Dante—, porque no tener memoria hacia adelante y sólo memoria hacia atrás, (se diría que la palabra memoria implica el pasado), pero como nada hay de modificación más fácil que los diccionarios, podríamos cambiar esto; pues bien [en] este cuento tenemos un tema que pertenece a la imaginación más antigua, es decir más esencial de los hombres: el tema de Tiresias que cambia de sexo, ese tema está hecho no de un modo brusco, como en las increíbles fábulas griegas, sino sabiamente, gradualmente. Luego tenemos los hechos que se van preparando, por ejemplo en el cuento "La liona"; luego tenemos también el fondo de Córdoba, de Córdoba que corresponde a tantas memorias personales, en mi caso personal corresponde a mi sangre también; y luego hay un símbolo, un símbolo deliberadamente ambiguo que juega el cuchillo: usar esta frase en el cuento, que es el símbolo del cuchillo, parece un símbolo evidente de hombría, pero no debemos olvidar que durante la Edad Media y aun en los modestos versos de Evaristo Carriego, el arma viene a ser como la mujer del hombre; Lugones diría la novia del paladín. Recuerdo aquellos versos: "Le cruzan el rostro de

estigmas violentos / hondas cicatrices y quizás le halaga *llevar imborrables adornos sangrientos:*

caprichos de hembra que tuvo la daga". Es decir, Carriego en su perdido arrabal de Palermo, hace más de medio siglo, volvió a recuperar aquella idea de la daga, como la novia o como la mujer del guerrero y esto lo vemos confirmado por las desinencias, por las terminaciones femeninas de las grandes y laboriosas espadas medievales: Hrunting, la espada de Beowulf, Durendal [de Rolando], Tizona [del Cid], Joyeuse de Carlomagno, y otras; y esto, este doble juego de la espada o de cuchillo que viene a ser lo mismo, como símbolo de hombría y de femineidad está usado con admirable destreza en este cuento porque, en la última frase, la mujer sale con el cuchillo y no sabemos si es para matar, para matar como un hombre o para defender su carácter de mujer, y esto no corresponde a una torpeza del autor, esto corresponde, por las ambigüedades de los cuentos de Henry James, corresponde a un enriquecimiento más. A Henry James le preguntaron muchas veces cuál era el sentido del cuento "The turn of the screw", (título admirablemente traducido por José Bianco, como "Otra vuelta de tuerca", es decir enriquece el título, no la vuelta de la tuerca o la vuelta de tuerca, sino otra vuelta de tuerca), y él contestó siempre que él había escrito ese cuento para ganar unos pesos, pero la respuesta era falsa, y lo que él no quería era limitar el cuento a una sola contestación, él quería que el cuento conservara toda su rica ambigüedad; estoy seguro de que si le preguntamos a Susana Vieyra cuál es el sentido de esa última frase, nos dirá que eso no importa, o que pueden ser ambos sentidos o ninguno de los dos, lo cual viene a ser lo mismo.

Pero estoy demorando la atención de ustedes demasiado tiempo, quiero solamente felicitarlos y felicitarme del placer que tendremos muy pronto oyendo las palabras de otras personas y oyendo los textos mismos, los textos mismos del libro que he tratado sin duda inadecuadamente de ponderar como se debe. Muchísimas gracias.

Macedonio Fernández, Adriana Buenos Aires

Buenos Aires, Corregidor, 1974.

Dos palabras de amigos del autor

El entusiasmo del autor por la señorita Adriana, cuya belleza, discreción y sensibilidad apreciamos mucho, como su secreto y valentía para las luchas de una joven hermosa, huérfana y sin vínculos en la vasta ciudad, y la consagración apasionada a su hijo, hoy de diez meses y muy lindo, a cuyo nacimiento asistió E. supliendo a un padre herido por la horrible oscuridad de la locura, nos tiene desde un año temerosos de que el cruce de Adriana en el camino de nuestro amigo, a quien tenemos por una de las más poderosas inteligencias contemporáneas, resulte fatal a las realizaciones intelectuales que esperamos de él, con la certidumbre de que

se incorporarían al no muy sobrado tesoro literario y filosófico de la humanidad.

En sus actuales veinte años es Adriana no sólo bella v de graciosos movimientos sino generosa y condolida, realmente cortés, secretísima y nada curiosa de ajeno vivir, llevada en su corazón a alegrarse de todo éxito y de todo don que favorezca a sus semejantes. A todo esto una voz de timbre y sonoridad y un oído fácil; su canto, su paso, su danza, son precisos, enérgicos y fluidos.

Muy bien; pero son muchas las jóvenes y señoras que igualan estas prendas. No nos hemos enamorado de la joven, aunque personas sensibles, y aunque opine E. que conocerla es amarla y no amarla es no conocerla y que no nos hemos apasionado por ella porque nuestra juventud está en suspenso, oprimida por el envejecimiento de concepción y de actitud y valoración de vida que

engendra el excesivo prestigio de la ciencia y el arte que pesa sobre todo en el período universitario.

Sea así; mas lo que nos interesa es atajar que para convencer al público de que Adriana es el más alto valor humano que respira en Buenos Aires —hasta el punto de inventarle por apellido el nombre de nuestra querida y poderosa ciudad—, se presenta E. como el más inimportante de los hombres.

Contrista verlo anularse en la dedicación a esta señorita. Sólo después de cierto acontecimiento angustioso se manifestó en E. esta estima e inclinación dominante por la mujer —

manteniendo correspondencia y trato con múltiples señoritas y damas de su aprecio, sin cesar de exaltarnos y recomendarnos a su heroína, pues quisiera que muchos la amaran en Buenos Aires para que nunca le faltara amparo y nos hace anotar las direcciones de las personas que han conocido a Adriana y las casas en que ha vivido o trabajado para que nos sea fácil tener noticia de ella y encontrarla si dejáramos de verla, ausente o muerto él—, por lo que esperamos que alejándose aquel suceso en el tiempo u ocurriéndole alguna decepción con sus bellas amistades, lo que no es imposible, retorne a un juicio más exacto de la mujer y a ser pensador, artista y humorista de indecible extravagancia en la tertulia, improvisador de comicidades sin par.

Entretanto prevenimos al lector contra una adversa, descolorida impresión de E., en que pueda hacerlo caer él mismo.

Añadiremos que del sentimiento que pueda haber crecido en Adriana ante los afanes por su bienestar de un hombre de cuarenta y seis años, pensador, literato, de rango distinto, con su raro modo de vivir, no tenemos idea definida: algo de gratitud y mucha perplejidad, probablemente.

Y que de la belleza de Adriana, que no negamos, puede hacerse juicio el lector considerando que, absolutamente pobre y desconocida en sociedad, una de las mejores firmas fotográficas de la capital publica en anuncio su retrato en Caras y Caretas.

Adriana nos perdonará. Ya sabe que la queremos bien y comprenderá que no somos injustos.

C.D. J.L.B. S.D.

En William Shand, Una extraña jornada,

Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso, 1978.

Empezaré, como siempre, apartándome del tema pero volveré a él. Recuerdo que De Quincey decía de Coleridge que cuando éste hablaba sobre algo iba apartándose y apartándose, al cabo de unas tres horas la gente se había ido pero entonces lo que él decía había descrito una suerte de círculo en el aire, había vuelto al punto de partida. Yo —esto no es una amenaza— espero llegar antes pero voy a partir, digamos, de lejos y, desde luego, todo esto va dirigido a la obra de Shand, su obra anterior y a la obra actual.

Empezaré con una observación bastante trivial, que es ésta: suele pensarse que los idiomas son repertorios de sinónimos y nos han llevado a este error los diccionarios bilingües; si no, creo que nadie hubiera pensado jamás en eso. Yo ni siquiera me atrevería a decir que la palabra luna es

un sinónimo de la palabra moon, en inglés; ya que en la palabra luna está la palabra latina luna, está en los Árnica silentia luna de Virgilio, los silencios cómplices y amistosos de la luna; en cambio, en la palabra inglesa moon tenemos una lentitud, la doble "o" nos obliga a detenernos en la palabra. La palabra moon es una palabra que se demora. Y, además, al decir moon, ahí están todas las lunas de la literatura inglesa; y al decir luna están las lunas de la literatura latina y de la literatura española y si esto sucede con palabras sencillas, qué no sucederá con palabras más complejas; hasta dónde weary, por ejemplo, es un sinónimo de cansado; hasta dónde podemos traducir palabras escocesas —estoy hablando de un poeta escocés— como, por ejemplo,

drearu, arcane, esas palabras en las que está, digamos, la leve pero suficiente y ominosa presencia del mal.

He sido llevado a estas reflexiones por la relectura de los admirables poemas de William Shand —

es un hábito mío releer esos poemas—, y la lectura de su nuevo libro, y he comprobado algo que estaba implícito en lo que dije antes, que los idiomas no son repertorios o juegos de sinónimos: son distintos modos de concebir, o de imaginar, o de soñar el mundo: por eso no hay traducciones perfectas, salvo las traducciones infieles en las que se recrea un texto. La traducción literal, desde luego, es la más falsa de todas ya que omite o agrega énfasis al texto. Pues bien, en las poesías de Shand —aunque, desde luego, poesías que corresponden a la actualidad—, está, de algún modo —

ya que está la lengua inglesa— toda la tradición de esa lengua y luego el acento escocés: ese acento no es una cuestión de palabras privativas, es un modo distinto, digamos, de pronunciar esas palabras, es decir, de sentir esas palabras, y creo que esto lo notamos sobre todo cuando el escritor no recurre al dialecto escocés sino escribe en inglés; por ejemplo Under the wild and starry sky

dig my grave and let me lie.

de Stevenson, esos versos están sentidos en escocés. Pues bien, yo conocía la obra de Shand y ahora leo estos cuentos que al principio me parece que están escritos por hombres distintos, aunque sé que esencialmente son el mismo —si es que la palabra esencialmente tiene algún sentido—, una de las muchas cosas que ignoramos en este mundo de apariencias; porque en los poemas de Shand estaba —como está en todo poema inglés—, estaba la literatura inglesa y aquí, en los cuentos de Shand, yo no encuentro el pasado literario español, encuentro otra cosa que muchos escritores buscan y que no encuentran; encuentro, digamos, el acento, el lenguaje oral argentino: sé que exagero al decir esto, creo que ningún lenguaje escrito será un lenguaje oral; el lenguaje de Whitman, por ejemplo, quería ser un lenguaje oral; supongo que el lenguaje de Ascasubi o de Hernández querían ser orales, pero, de algún modo, son escritos: son un modo difícil de sentir distintos y en este libro de Shand encuentro no la tradición literaria española sino el lenguaje oral argentino: es decir, en estos cuentos está, de algún modo —elevado desde luego de lo oral a lo escrito—, está nuestro lenguaje actual.

Estos cuentos han sido sentidos por un hombre de Buenos Aires que, además, es un admirable poeta inglés o un admirable poeta escocés que usa como instrumento el inglés y que, mejor dicho, a primera vista, los cuentos de Shand, los treinta y tantos relatos de la obra de Shand parecen, no diré meramente, pero parecen puramente fantásticos. Tenemos, por ejemplo, la historia de aquel hombre tan servil, aquel empleado, arquetipo de todos los empleados, que va disminuyéndose, que va desapareciéndose ante los jefes; y, luego, tenemos esa suerte de metáfora o de hipérbole de hacer que el hombre vaya disminuyendo de estatura a medida que su alma va empequeñeciéndose y luego podemos cometer las mayores vilezas y al final es un casi imperceptible enano que compra muebles escandinavos para niños y finalmente desaparece y se siente feliz porque ha logrado su fin: el de adelantar en la empresa, el de delatar a sus compañeros,

el de ser debidamente servil, el de haber gustado hasta las heces los placeres del servilismo, que ciertamente existen según es muy fácil comprobar ahora. Pero, tenemos otros cuentos: tenemos también el de aquel empleado que cede su mujer al jefe, que delata a sus compañeros y luego un personaje que es el único por el cual podemos sentir alguna simpatía, el del juez que condena a muerte a un asesino y luego es asesinado por filántropos que condenan la pena de muerte. Todos estos cuentos pueden parecer, digamos, cuentos fantásticos; pero, ¿qué es un cuento fantástico?

Un cuento fantástico no es un cuento arbitrario como piensan los que creen escribir cuentos fantásticos y sólo escriben cuentos arbitrarios, que sólo escriben sueños irresponsables. No, un cuento fantástico no difiere de lo que se llama un cuento realista; los dos son formas de las ficciones literarias. Un cuento fantástico es un cuento que viene a ser como una cifra o símbolo de la realidad y es por ende más precioso que una mera transcripción de la realidad y, a medida que vamos leyendo el libro de Shand —no recuerdo otro ejemplo—, la historia de A B C y del pintor —ambos son personajes igualmente despreciables— el pintor a pesar de su sed y de su genio, A B C a pesar de su poder, los dos son igualmente despreciables y a medida que vamos leyéndolos reconocemos algo que puede llenarnos de horror.

Al principio, sentíamos el horror, el leve, agradable horror de estar en un mundo fantástico y luego, a medida que leemos, sentimos el pesado y desagradable horror de estar en la realidad. Es decir, estos cuentos corresponden a la triste realidad argentina de nuestro tiempo. No es necesario que haya palabras vernáculas —esas palabras siempre me resultan falsas cuando uno las usa—, ya que esas palabras pueden ser, digamos, permitidas en el lenguaje común, pero escritas son una red de argentinismos, la academia del lunfardo, y otras tristezas. En cambio, Shand no habla de Buenos Aires; sus personajes tienen nombres españoles, a veces (Fred) tienen nombres ingleses, eso no importa.

Estamos en Buenos Aires, estamos irreparablemente en este lugar, en esta anarquía de mil novecientos setenta y cinco; es decir, el libro es las dos cosas: es un libro de relatos fantásticos, a la manera de Swift, a la manera de Voltaire también; pero es también un documento y un documento estéticamente admisible, estéticamente admirable de este momento argentino. Posiblemente Shand no ha pensado en lo segundo; no ha pensado en el efecto curioso que produce la idea de seres, digamos, desprovistos de ética y provistos de trivialidad, de seres del todo comunes y del todo diabólicos, pero eso es lo que él ha logrado en este libro y yo quiero felicitar a William Shand por haberlo escrito, y quiero felicitarlos a ustedes que no han leído aún el libro y que van a leerlo, que van a conocer esa curiosa felicidad mezclada de tristeza que significa la lectura de este libro.

Jorge Luis Borges, Aldo Sessa, Cosmogonías

Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1976.

Anota Valéry que la cosmogonía es el más antiguo de los géneros literarios. El más antiguo y no el menos ilustre, ya que los altos nombres de la Escritura y de la Edda, de Basílides y de Blake, se vinculan a su ejercicio. Desde luego, es un género fantástico; fijar un primer instante del tiempo es abismarnos en el vértigo de un regreso infinito, porque no hay instante que no comporte un instante previo.

Me proponen dos maneras de concebir un principio del universo y las dos son inconcebibles. La ciencia postula un espacio de n dimensiones, provisto de partículas, de energías y de procesos térmicos; esa heterogénea estructura tiene que ser posterior a un principio. La fe

postula una gran voz que es instrumento de la obra y un Espíritu que se mueve sobre las aguas y la bella ficción de una Eternidad que se amoneda en tiempo. Esta hipótesis de la fe es tan inconcebible como cualquier hipótesis de la ciencia, pero durante siglos ha encendido la imaginación de los hombres y la ha poblado de planetas y de ángeles.

Yo también he jugado a la cosmogonía, con adversa fortuna. Así lo creí, por lo menos, pero ahora compruebo que mis borrones tenían un fin insospechado. Han sido estímulo, han sido involuntario estímulo, del arte delicado y osado del pintor Aldo Sessa. En su obra prima la esfera, esa forma que anhela lo infinito y que parece convenir a las almas y a la divinidad.

Buenos Aires, 11 de junio de 1976.

Carlos Zubillaga, Carlos Gardel

Madrid, Ediciones Jucar, 1976.

El tango y Gardel son inseparables ahora. Siempre sospeché que su fama, que se dilata por el planeta entero, es más importante y más misteriosa que la música y el hombre que significan.

Empezaré por la primera. En Málaga hay un baile popular que se llama tango; pese al reconocido andalucismo de esta zona de América, los entendidos, creo, no han rastreado ninguna conexión entre aquél y el de aquí. Jean Richepin con escasa fortuna, propuso la improbable candidatura de la zapateada bourrée d'Auvergne. Otros han hablado del schottisch, nombre alemán de un supuesto baile escocés, que ha parado en el chotis de los chulos. Más verosímil es la genealogía que nos da la milonga. Ventura Lynch, en un trabajo de mil ochocientos setenta y tantos escribe que la milonga es una parodia de los bailes de negros, y que los compadritos la bailan en los casinos de baja estofa de los mercados". La milonga era valerosa y feliz; yo recuerdo alguna, que perdura en la tradición oral:

Soy del barrio'e Monserrate (Monserrat)

Donde relumbra el acero;

Lo que digo con el pico

Lo sostengo con el cuero.

O:

Parao en las Cinco Esquinas

Con toda mi contingencia,

Por ver si te rompo... alma,

Ando haciendo diligencias.

O:

Yo soy del barrio del Alto,

Soy del barrio del Retiro;

Yo soy aquel que no miro

Con quien tengo que pelear Y a quien en milonguear

Ninguno se puso a tiro.

Hacia 1929, emprendí una investigación, entonces posible, sobre las grandes fuentes del tango. Fuera de alguna divergencia geográfica —los montevideanos hablaron de Montevideo, los rosarinos, del Rosario, los porteños, de Buenos Aires—todos mis interlocutores coincidieron en el ambiente y en la fecha aproximativa. La fecha, 1880; el ambiente, el prostíbulo. Éste, en Montevideo, correspondía a la pendenciera calle Yerbal, al sur de la Ciudad Vieja; en Buenos Aires, a Junín y Lavalle, que es ahora un barrio judío. Los lupanares se ahondaban en grandes patios, aptos para la amistosa o discutidora conversación, para la bebida y la danza. Los instrumentos eran el piano, el violín y la flauta, según lo atestiguan ciertos admirables versos contemporáneos del escritor Marcelo del Mazo. Este costoso instrumental basta para refutar la leyenda, fomentada por el cinematógrafo y por los demagogos, de una raíz popular del tango; el compadrito, el plebeyo, de Buenos Aires o de Montevideo, se bastó siempre, lo sabemos, con las seis cuerdas de la guitarra. El tango surge, pues, del heterogéneo prostíbulo, donde el "niño bien" calavera se codeaba con el rufián. Las mujeres más caras eran las francesas; más abajo quedaban las polacas (apodadas baleskas); en último término, las criollas. A los instrumentos que he enumerado, el tiempo agregaría el bandoneón, en el barrio genovés de la Boca. La gente humilde, que no desconocía su origen, empezó por rechazar el tango, que nunca se bailó en las casas de inquilinato. Así lo atestigua Carriego. En mi niñez, al son del trashumante organillo, lo he visto bailar en la vereda, por parejas de hombres que no hubieran permitido jamás que lo bailaran sus mujeres. No cesa aquí la historia del tango. Algún pianista —mi amigo Enrique Saborido, que ha muerto—, algún escritor —Ricardo Güiraldes, el de la novela elegiaca Don Segundo Sombra—lo exportan a París, donde lo adecentan y languidecen. El tango se hace melancólico. El argentino, esencialmente snob, lo acepta cuando sabe que ha merecido los plácemes de París. Del primer tango, que guarda resabios de la milonga —El choclo, El pollito, Rodríguez Peña, El Mame, Independencia, Don Juan, El entrerriano— se pasa al tango sentimental, de final sollozado, cuyo protagonista es Gardel.

Carlos Gardel (cuyo verdadero nombre fue Charles Gardés) nació en 1905, en la antigua capital de Aquitania, Toulouse, que dio al estudio del derecho romano el agudo y erudito Jacques de Cujas y a nuestra lengua el gran prosista Paul Groussac. A diferencia de este último, tan vinculado a nuestras letras, Gardel siempre rehusó la ciudadanía argentina, si bien dedicó un tango al Partido Conservador. Su azaroso destino de cantor se inició en las casas malas de Montevideo, y pasó luego al Barrio del Abasto, en Buenos Aires, donde una calle conmemora su nombre y guarda su efigie. Fuera del país, cantaba trajeado de gaucho, para no defraudar la expectativa de sus diversos públicos. En 1935 la joven muerte —una muerte de fuego, en un avión— lo alcanzó en Medellín, en la República de Colombia. Este brusco fin trágico ayudó no poco a su fama, que aún se mantiene verde y viva, en todas las naciones que abarca la vasta lengua castellana.

Los payadores y milongueros anteriores a él habían canturreado casi en voz baja, con una entonación que oscilaba entre lo cantado y lo oral; Carlos Gardel fue acaso el primero que dejó ese desgano y cantó con toda la voz. Fue también el primero que acometió con toda deliberación lo

patético. Los letristas escribieron tangos para él, que le permitían, como ya he dicho, un sollozo o queja final. Los versos eran casi siempre sentimentales y a veces rencorosos; Gardel los cantaba con cierta indiferente premura y una que otra vez con cinismo, salvo en el caso de los últimos. Cuidaba mucho sus grabaciones; no se resignaba al menor error, excepto en la versión definitiva, en la que deslizaba alguno, para dejar en los oyentes una impresión de espontaneidad. Muerto el hombre, la perdurable voz sigue cantando y conmoviendo.

He conversado con algunos de sus amigos; su obligada condición de profesional que debía ganarse la vida no le impidió ser muy generoso. Bastaba que uno le dijera que andaba necesitado, para recibir de su mano un fajo de billetes que él no contaba. Es natural que conociera muchas mujeres. Pude haberlo oído cantar en los cinematógrafos y nunca lo oí; su gloria máxima fue postuma.

Ha tenido muchos imitadores; ninguno, me aseguran, lo iguala. Buenos Aires se siente confesada y reflejada en esa voz de un muerto.

La gente lo apoda con afecto el Busto que Sonríe o, con más gracia, el Mudo. El primer apodo alude a su monumento, en el cementerio del Oeste, donde llegan homenajes de flores.

Días pasados oí decir:

—¡Ese Gardel! Cada día canta mejor.

Libro de las visiones

Prólogo que Borges dictó en Buenos Aires, abril de 1977.

Traducido al italiano fue publicado en el Libro delle visioni, por Franco Maria Ricci, en octubre de 1980.

Este libro congrega algunas visiones ilustres. Deliberadamente hemos excluido dos, que aguardan al lector en su biblioteca; la más alta de todas, la del Alighieri; la otra, la revelación que Jesús deparó en la isla de Patmos a San Juan, el Teólogo, le viellard vierge, como Hugo lo definió.

Dos textos, que de algún modo, son el mismo, inician el volumen: el sexto libro de la Eneida y el undécimo de la Odisea. Las diferencias no son menos interesantes que las afinidades. Homero, en los hexámetros iniciales nos habla del divino mar y de Circe, "una terrible diosa poseedora de voz humana"; estas palabras ya nos sitúan en un mundo fantástico y sin esfuerzo alguno aceptaremos el foso de vino, de agua y de miel, donde se abrevarán las sombras de los muertos. Virgilio, en cambio, nuestro contemporáneo, sabe que refiere una fábula y decorativamente la exorna de pompas y esplendores escénicos.

Homero, hombre de la aurora, no descree de las maravillas que narra; Virgilio, ya de nuestro crepúsculo, recrea los antiguos prodigios y les da su imaginación, no su fe. Se sirve de ellas para ser el profeta de la imperial grandeza de Roma. En ambos textos aparecen las puertas de los sueños: la de cuerno, que es la de los sueños proféticos, y la de marfil, por la que pasan los sueños vanos. Se ha acusado a Virgilio de invalidar la visión del Imperio haciéndola corresponder a la última. Un comentador inglés del siglo XVIII propone esta solución: Eneas vuelve por la puerta de marfil, porque ésta lo restituye a nuestro mundo en el que todo es ilusorio, hombres e imperios.

La tercera visión que hemos elegido es la de Er, el armenio, que se registra en los últimos libros de la República. Línea por línea, el texto de Platón es, como corresponde a la prosa, inferior al de Homero; en conjunto, es harto más rico y lo sentimos como real. Ahí está la doctrina cristiana del tribunal que juzga a los hombres; ahí la doctrina pitagórica, que asimismo es hindú, de la trasmigración de las almas en cuerpos animales y humanos. Orfeo elige ser un cisne; Ayax, un león; Agamenón, un águila; Ulises, que alguna vez se llamó Nadie, un hombre anónimo y oscuro. Este es acaso el momento más alto de la fábula; en él se enuncia claramente el libre albedrío. Notemos, de paso, una circunstancia curiosa, la cifra de cien años de vida que Platón nos asigna. La Escritura nos otorga setenta; Schopenhauer, enemigo de los judíos, argumenta que sólo después de haber cumplido cien años, el hombre muere sin agonía, y que la enfermedad es un accidente. Asimismo debemos mencionar la llanura del Olvido, que ciertamente no es una ficción, ya que el olvido inevitable es nuestro destino.

El "Somnium Scipionis" de Cicerón nada tiene de onírico. Es la labor de un hombre muy inteligente y muy culto, que no ha leído en vano los textos clásicos. Al escribirlo, Cicerón no se propuso ser un poeta y ciertamente no lo fue. Recuerda, como es de esperar a sus modelos; pensemos que escribía para lectores que sin duda los conocían y que repetir en la joven lengua latina lo que antes escribieron los griegos era, entonces, una virtud. Después del texto de Platón, que fue su modelo, el "Somnium Scipionis" corre el albur de parecer un remedo prosaico, pero no debemos olvidar que este romano estaba cumpliendo una de las funciones de Roma: heredar el pensamiento griego y darle forma precisa. Browning llamó al latín el idioma del mármol y todo lo latino es de mármol, de mármol definido y espléndido. El relato nos ofrece una exposición del año platónico, que es la raíz astrológica de la doctrina del Eterno Retorno. Hay párrafos cuya emoción evoca el De Adivinatione.

Hemos incluido la Visión del Frate Alberico ya que es la única cuyo protagonista es un niño. Es evidente que fue escrita para ser leída de un modo literal; tal como ahora muchos leen la Divina comedia. Dante en la hermosa epístola dirigida a Can Grande de la Scala, advierte que su obra, como la Sagrada Escritura, puede ser leída de cuatro modos y que el literal es sólo uno de ellos y, agregaría yo, no el más importante.

Contra el disco del sol y más resplandeciente que el sol está, en la Comedia dantesca (Paradiso X, 131), el espíritu de Beda el Venerable junto a su maestro, el enciclopedista Isidoro de Sevilla y al contemplativo Ricardo de St. Víctor. Esto no significa que Dante hubiera leído la obra de Beda y en ella las visiones, que, de algún modo, prefiguran las suyas. La Edad Media, a diferencia de la nuestra, abrumada de promoción y de propaganda, creía que si un hombre era famoso lo era con entera justicia.

En una de las Visiones Beda intercala el famoso hexámetro de la Eneida: (Ibant obscuri) sola sub nocte per umbram y comete un ligero error, umbras en lugar de umbram, lo cual demuestra su familiaridad con el texto, que repetía de memoria. Beda, ya muy enfermo, estaba traduciendo al anglosajón el Evangelio de San Juan. El amanuense le dijo: "Falta un capítulo". Beda le dictó la traducción; luego el amanuense dijo: "Falta una línea;

pero estás muy cansado". Beda le dictó la línea; el amanuense dijo: "Ahora está terminado". "Sí, está terminado", dijo Beda y al anochecer de aquel día murió.

Había compuesto toda su vasta obra en latín, pero, al agonizar, los monjes le oyeron repetir unos versos en su lengua vernácula.

Beda fue el primer historiador de Inglaterra; en una época de leyendas, investigó prolijamente los hechos y si en su libro abundan milagros cabe recordar que, en el siglo VIII, un milagro, obra de la Divinidad, no era menos creíble que las acciones de los hombres.

Posterior a ciertas piezas de la poesía anglosajona, la Edda es, fundamentalmente, anterior, ya que rescata lo esencial de la mitología pagana apenas tocada de Cristianismo. Trata de dioses y de héroes. A diferencia de los lentos y elegiacos anglosajones, los poetas anónimos de la Edda son rápidos y enérgicos; frecuentan la desesperación y la cólera, no la melancolía. La Vóluspa o Profecía de la Sibila es una de las obras más ambiciosas y más felizmente logradas de la literatura.

Es una cosmogonía y es también un apocalipsis. Un dios, Odín, interroga a una sibila muerta, que resucita y narra la historia del mundo. Es una escena de necromancia o de adivinación por los muertos, semejante al undécimo libro de la Odisea. Esta visión espléndida abarca los orígenes y el fin; nada se dice del presente, ni de la suerte de los hombres. Arrebatada por los trágicos esplendores de las batallas de los gigantes y de los dioses, la sibila olvida la humanidad y su propio destino. Por primera vez se habla del Crepúsculo de los Dioses y de la nave, que se hace con las uñas de los muertos, y de los gigantes que cruzan el arco iris y lo rompen y de los lobos devoradores de la luna y del sol. Mueren Odín y Thor pero en las últimas estrofas resurge de las aguas la tierra y los dioses vuelven a la pradera, como al principio, y encuentran las piezas de ajedrez con que jugaban y hablan de las guerras que fueron. El pasaje sugiere una repetición cíclica de la historia. El concepto de un universo que se desenvuelve en ciclos análogos y ascendentes es típico de las cosmogonías del Indostán; el concepto de un universo que se desenvuelve en ciclos idénticos y en el que infinitamente renacen los mismos individuos y cumplen un mismo destino fue doctrina de los pitagóricos y de los estoicos.

En la cruz de Ruthwelll en Escocia, están grabados en caracteres rúnicos los versos iniciales del "Sueño de la Cruz". El poeta, sin nombre para nosotros, ve en el cielo de la medianoche la Cruz, adornada de vestiduras, recubierta de oro y de joyas, y luego manchada de sangre y luego recubierta otra vez de joyas. Finalmente "el más claro de los árboles" habla y cuenta su historia, hecho que prefigura, en cierta forma, la puerta del infierno dantesco. La Cruz, como si juntara memorias, refiere la Pasión del Señor: "Esto ocurrió hace muchos años; aún lo recuerdo. Me desarraigaron en el lindero del bosque; se apoderaron de mí fuertes enemigos". El poeta usa las palabras árbol, árbol de la victoria, horca, patíbulo, pero cuando la Cruz se siente abrazada por el

"joven guerrero que era Dios Todopoderoso", oímos por primera vez la palabra cruz: "Cruz fui erigida". Ella vive la Pasión de Jesús; siente el dolor de los oscuros clavos y la sangre del Hombre en su madera. Como en los versos de San Juan de la Cruz hay un erotismo latente en este extraordinario poema; la Cruz es, de algún modo, la esposa de Cristo y tiembla cuando siente su abrazo. Dos singularidades cabe señalar en este poema: el uso de la tradición épica germánica para referir el momento más alto y más dramático de nuestra fe y la circunstancia de que sea la Cruz la que refiere la Pasión. Esta visión difiere esencialmente de las anteriores, que describen ámbitos ultraterrenos y temores o esperanzas humanas; aquí hay dos protagonistas, Dios y la madera que comparte su voluntad.

Trescientos años después de Beda, otro clérigo inglés, el erudito y renombrado Orderico Vitalis (1075-1142), nos deja otra Historia ecclesiastica que incluye una visión. Es la del monje Walkelin que se la confió personalmente al cronista. Podemos descreer de lo referido, pero no de la sinceridad de su narrador, atestiguada por numerosos rasgos circunstanciales: el coraje inicial y el justificado pavor, el hecho de no reconocer a todos los terribles jinetes, la enfermedad que sigue a la atroz experiencia. A diferencia del episodio de Alberico, que está narrado de manera mecánica, la memorable Visión de Walkelin nos hace partícipes de la emoción del tremendo espectáculo.

En la Edad Media la imaginación irlandesa pobló de prodigiosas islas los mares del Occidente. Una de ellas está habitada por animales de metal que, sin embargo, viven y crecen; hay ciervos de oro y lebreles de plata y hay, asimismo, grandes ríos que recorren el cielo y esos ríos no se derraman, aunque van de un extremo al otro del horizonte y los surcan peces y naves. El tiempo de esas islas, habitadas por dioses, no es conmensurable con el humano, un día divino puede ser siglos. Como en la fábula de aquel navegante que cree haber pasado una semana en esa región, que se llamará The Land of the Living y al regresar a Irlanda cae en la playa hecho cenizas. La Visión de San Brandan de Clonfert (484-578) recrea estos prodigios. Incluye, además, una fábula al parecer ubicua: la ballena que los navegantes toman por una isla. Un enigma anglosajón

la repetirá, Simbad se encontrará con ella y Milton, en el Paraíso perdido, hablará de la ballena que duerme en la espuma noruega y que engaña a los hombres.

A diferencia de otras visiones, la de San Brandan resplandece porque es parte de la poesía céltica. Curiosamente San Brandan es piadoso con Judas y, cada año, le concede unas horas de alivio a su condena.

La leyenda cundió por toda Europa; hay textos en latín, en francés, en inglés, en sajón, en flamenco, en irlandés, en gales, en bretón y en el gaélico de Escocia.

La versión más antigua es la latina; se titula Navigatio Brentani y data del siglo IX; se confunde a la isla con Madeira y las Canarias. A medida que avanza el conocimiento los cartógrafos la empujan hacia el oeste y hacia el sur. Con el siglo de la razón entra para siempre en la fantasía.

La Visión de la cueva de Montesinos procede de la segunda parte del Quijote. Hay quienes ven en esta obra el triunfo de la realidad sobre la imaginación y el ensueño; el hecho es que su largo decurso es un incesante vaivén de ambos elementos, lo cotidiano y lo fantástico. Así, los personajes del Quijote han leído el Quijote; así, el barbero nos confía que es amigo personal de Cervantes, "más versado en desdichas que en versos", y que no aprecia demasiado sus libros. Es indiscutible, por lo demás, que Cervantes, como el lector, está de parte de su mítico héroe y no de los patanes o de los duques que encarnan lo real. En la Visión de la cueva de Montesinos se mantiene el enfrentamiento de lo prosaico y de lo quimérico. Cabe suponer que don Quijote ha soñado lo que refiere y que, al soñar, ha sentido que sueña y ha intercalado circunstancias que despojan de magia a lo referido. El doble tiempo de las fábulas celtas reaparece en el relato del hidalg o; una hora humana corresponde a tres días y tres noches de encantamiento. Cervantes deja en suspenso la historia, nos da a entender que hay hechos que calla, pero sentimos que, más allá de las vicisitudes humanas, Belerma tendrá para siempre en sus manos el corazón de Durandarte.

Contemporánea de la Visión de la cueva de Montesinos es la de las tres brujas de Macbeth.

Shakespeare las muestra como viejas y barbadas, pero también las llama weird sisters. Las palabras no significan extrañas hermanas o siniestras hermanas; la Wyrd era la divinidad que, en la perdida mitología sajona, tenía poder sobre los dioses y los hombres. Era, en suma, el destino. Las weird sisters son, pues, las parcas. Rigen a lady Macbeth y a Macbeth de quien hacen un asesino y un traidor. El dictamen de la diabólica trinidad: Fair is foul, and foul is fair, sugiere, como algunas anteriores, una indiferencia que podemos calificar de inhumana o divina. Las weird sisters inician la tragedia de Macbeth con una desgarrada violencia que se mantendrá, creciente, hasta el fin.

Se ha dicho de Joyce que el verdadero protagonista de Ulises y más aún de Finnegan's Wake es la lengua inglesa; de toda la labor de Quevedo (1580-1645) podría decirse que su

protagonista es la lengua castellana. No hay escritor que no sea fatalmente verbal, pero en los que llamamos clásicos hay una suerte de pudor del lenguaje; en los barrocos, un derroche lujoso. La Hora de todos y la Fortuna con seso marca, en prosa, el ápice del barroquismo de Quevedo y es, en cierta forma, su espléndida caricatura. De los cuarenta episodios que integran este sueño, hemos elegido seis, de extraña invención, que prefiguran los Caprichos de Goya y los extravagantes juegos de Lewis Carroll y del superrealismo. La Hora, que está en todos ellos, significa la brusca conversión del orden cotidiano en un orden ético, que sobreviene de manera fantástica. A diferencia de Dante, cuyo nombre se invoca en "El sueño de las calaveras", los personajes de Quevedo son genéricos, nunca individuales. Esto les resta fuerza pero es propicio al cruel humorismo, al casi acongojado humorismo del narrador.

Franco Maria Ricci ha querido que, junto a tantos soñadores ilustres, yo también contara mi sueño. La historia es curiosa. Leí, en la adolescencia, un cuento de Giovanni Papini titulado "Due immagini in una vasca". Lo recibí con tal plenitud, que más de medio siglo después, al recordarlo a orillas del río Charles, al norte de Boston, creí haberlo inventado. Maravillado lo reescribí y lo exorné de rasgos personales. Ahora que la suerte me exige otra ficción lo reescribo a la inversa. Con la ayuda de María Esther Vázquez, me he enfrentado con otro Borges, no del ayer sino del fin. Esa proyección venidera que hemos descubierto los dos, nos muestra un Borges que es el mismo de ahora y que, sin embargo, es distinto. Hay un juego recíproco de espejos que me da cierto vértigo.

El volumen podría ser infinito. A la larga o aun en seguida —le moment oú je parle est déjá loin de moi pudo escribir Boileau con inesperado acento patético—, los hechos son la memoria de los hechos, es decir son una visión. ¿En qué sentido el sueño que tuviste esta mañana y que has olvidado es menos real que las campañas presidenciales que están ensordeciéndonos? ¿En qué sentido es menos real El libro de las mil y una noches que II Gattopardo? El pasado, y todo será el pasado, es una visión. Te pedimos lector que leas las que aquí hemos reunido con esa willing suspensión of disbelief, con esa voluntaria suspensión de la incredulidad, que, según

Coleridge es la fe poética.

Buenos Aires, abril de 1977.

Enrique Fernández Latour, Macedonio Fernández candidato a presidente Buenos Aires, Ediciones Agón, 1980.

Buenos Aires, primero de julio de mil novecientos setenta y siete.

Querida Olga:

No sé si vez pasada le dije que su nombre es la derivación rusa de otro de cepa escandinava y que usted puede, con todo derecho, llamarse Helga. Perdóneme esta digresión, propia de alguien a quien siempre acompañó la pasión de la etimología, y pasemos a algo esencial: la parva y preciosa antología de piezas de su padre. Enrique Fernández Latour perdura en la memoria. Casi no pasa un día sin que yo lo recuerde. Tantas cosas nos hermanaban y nos hermanan: el culto sin superstición de aquel Macedonio Fernández, conversador lacónico, el hábito, casi perdido ahora, de la lectura pensativa y la nostalgia de esa Europa pretérita que para él era Pau y Montpellier y para mí Ginebra. No quiero olvidar la amistad de Santiago y de Julio César Dabove y de ciertos lugares y ciertas noches del Oeste de Buenos Aires.

En Latour se conjugaban con felicidad dos arquetipos no exactamente idénticos, el de señor argentino y el de caballero francés. Ahora, una confidencia personal, yo escribí hace años, sin saber entonces por qué, una poesía cuyo tema era el cuchillero Muraña, que debió muertes y cuyo nombre oscuro me perseguía. Ahora sé la razón: enfilé esas catorce líneas para que su padre me hiciera dialogar, en dos sonetos memorables, con aquella sombra hoy perdida de las orillas de Palermo.

Con un cordial recuerdo para su madre le saludo y le abrazo.

Jorge Luis Borges

Ramón Columba, El Congreso que yo he visto

Buenos Aires, Editorial Columba, 1978.

Consideremos uno de los problemas que ofrecen los retratos. Plotino, según se lee en su biografía, no permitió que un solo escultor labrara su busto, ya que él era una sombra (sólo los Arquetipos son reales) y el busto no sería, por consiguiente, más que la sombra de una sombra.

Desde el punto de vista de lo eterno, el dictamen es justo y Pascal lo repetiría siglos después. En el orden temporal, sin embargo, es de común observación que la presunta sombra, el retrato, sobrevive al modelo y que lo reemplaza no pocas veces. El caballero de la mano al pecho que traza un signo de la Cabala con los dedos no es otra cosa hoy que esa imagen. Daré ejemplos más inmediatos. Yo lo quería mucho a Güiraldes y suelo recordarlo, pero no sé muy bien si lo que recuerdo es la cara cambiante o la inmóvil y fija fotografía. No he visitado nunca el Congreso, donde Columba tomaba sus apuntes. No he conocido a los políticos, pero basta la mención de sus nombres para que yo los vea de un modo vivido, destacados por las travesuras de un lápiz. Esas formas que fueron la distracción de un instante perduran en mi vieja memoria y, verosímilmente, en la memoria general de los argentinos. Haber hecho posible esa cosa ¿no es acaso haber ejecutado una suerte de milagro menor?

La ridiculez y la fealdad son los temas de la caricatura, que obviamente no debe ser ni fea ni ridicula, liene, como todas las artes, la misteriosa obligación de ser grata. Columba ha demostrado que asimismo puede ser bondadosa. Desde la tribuna, dibujaba a sus homúnculos parlamentarios con la sonriente seriedad y con la alegría de un niño cuando juega. (La colección lleva por título El Congreso que yo he visto; de hecho, la caricatura, o cualquier otra forma de dibujo, es menos una destreza de la mano que un modo singular de ver.) Me place repetir que, como ciertas melodías, como ciertos lugares de Buenos Aires, como ciertos sabores, esos curiosos simulacros ya son parte integral de nuestra memoria.

"En estos días no hay mejor universidad que una biblioteca" pudo escribir Carlyle. Así lo entendió Ramón Columba, que dio a la patria esa larga serie de Esquemas, que son, si no me engaño, nuestro mejor intento de enciclopedia. Me honró su encargo de escribir varias monografías.

Ahora, un recuerdo personal.

Corría la década que sabemos. En la oficina de Sarmiento y Riobamba yo acababa de cobrar un trabajo. Don Ramón, al despedirnos, me dijo:

—Sé que usted está por viajar. Pienso que algo más no le vendrá mal.

Sacó del bolsillo un fajo de billetes, que no contó, y me obligó, sin mayor esfuerzo, a aceptarlos. No me dejó darle las gracias. Para atenuar el énfasis del don, habló enseguida de otra cosa.

No he olvidado aquel día.

Buenos Aires, 14 de agosto de 1978.

Libro de las ruinas, por Jorge Luis Borges

Franco Maria Ricci, julio de 1997.

¿Por qué nos atrae el fin de las cosas? ¿Por qué ya nadie canta la aurora y no hay quien no cante el ocaso? ¿Por qué nos atrae más la caída de Troya que las vicisitudes de los aqueos? ¿Por qué preferimos el Infierno de la Comedia al Paraíso? ¿Por qué, de todos los personajes de la Comedia, Ulises es acaso el más memorable? ¿Por qué, instintivamente, pensamos en la derrota de Waterloo y no en la victoria? ¿Por qué la muerte tiene una dignidad que no tiene el nacimiento del hombre?

¿Por qué se marca el fin de una Edad con la caída de Constantinopla? ¿Por qué la tragedia logra un respeto que la comedia no alcanza? ¿Por qué sentimos que el final feliz siempre es ficticio? ¿Por qué será que los vencidos son para la memoria los vencedores? ¿Por qué la muerte violenta es ahora tan fácil? ¿Por qué pensamos en la agonía y no en la resurrección?

Los hechos que hemos enunciado y cuya multiplicación podría ser infinita, son tal vez cobardías de la esperanza, pero no son menos reales por ello. En la antigüedad las empresas podían ser felices; los argonautas conquistaban el vellocino y entre los paladines había uno que alcanzaba el Grial. A partir del Quijote toda

aventura está predestinada al fracaso. El capitán Ahab encuentra la ballena blanca y ésta lo destruye. Los personajes de Henry James, de Papini y de Kafka son profesionales de la derrota. El Ulises de Joyce es una epopeya de la aniquilación.

Las ruinas son un símbolo evidente de la declinación y de la perdición fomentadas por el Romanticismo. Diríase que nuestra época sólo es capaz de la tragedia y de la elegía. La pesadilla es mucho más atractiva que el sueño.

Tan poderoso es ese hechizo de la declinación que el poeta de Chicago, Carl Sandburg, canta, con una convicción de profeta, la futura caída del imperio que hoy es América. A Shelley, en

"Ozymandias", le complace la idea de un gran rey cuyos palacios y cuyos mármoles han sido devorados por el desierto.

El escandinavo anónimo que dejó la visión de la sibila imagina el crepúsculo de los dioses, la partida de la última nave que se hace con las uñas de los muertos.

Si nos atenemos a la Escritura, el Espíritu Santo se complace en aniquilaciones y catástrofes.

Poco después del Caos y de la Creación, asistimos al Diluvio, del cual según observa humorísticamente un padre de la Iglesia, sólo se salvaron los peces.

El capítulo 19 del Génesis refiere la destrucción de las ciudades de la llanura. Antes, el Señor promete a Abraham que si hubiere cincuenta justos en la ciudad, no la destruirá. Temeroso

Abraham de no poder lograr esa cifra, va induciendo al Señor a rebajarla hasta llegar al número diez. Lamentablemente, sólo había uno, Lot. Esta concepción de que bastan unos pocos justos para salvar al mundo tiene su eco en la doctrina judía de los Lamed Wufniks. En cada instante de la historia existen treinta y seis desconocidos que justifican a la humanidad ante Dios. No se conocen entre sí, no saben que son los pilares del mundo; si alguien sospecha que lo es, muere inmediatamente y otro lo reemplaza. El capítulo cincuenta y uno del Libro de Jeremías nos depara, entre los denuestos divinos, una Babilonia inundada por el mar y luego reducida a ceniza y a polvo. El Antiguo Testamento no sólo abunda en la ira del Señor, sino también en la violencia de los hombres, que acatan Su voluntad. Tal es el caso de Sansón (Jueces, 16), que derriba las columnas del templo. La Gracia de Dios permitió que este episodio inspirara a John Milton la más intensa y hermosa de sus obras, la tragedia de Samson Agonistes. Muchas noches me ha acompañado este verso: Eyeless, in Gaza, at the mili, with slaves, que, sucesivamente, nos abruma con desventuras.

La destrucción de Troya, amonedada por Virgilio en la frase: Troia fuit, es asimismo parte esencial de la memoria de los hombres.

No deja de ser misteriosa la circunstancia de que diez siglos antes del nacimiento español, los escritores latinos, nacidos en la península ibérica, nos hablen con una entonación peculiar; recordemos a Quintiliano, a Lucano y a Séneca. Según se sabe, los dos últimos se dieron muerte; esta compartida violencia corresponde no sólo a la doctrina estoica, sino al carácter español que siempre busca los extremos. De Lucio Anneo Séneca es la admirable descripción del incendio que destruyó la ciudad de Lugdunum, Lyon, en una sola noche. Inolvidablemente se lee: Hubo una sola noche entre la mayor ciudad y ninguna.

De uno de los Evangelios Apócrifos hemos transcrito la noticia del terremoto de Jerusalén, que acompañó la muerte de Cristo y que, según observa Gibbon, fue escandalosamente ignorado por los observadores romanos.

Otro admirable texto elegido proviene de las Epístolas de Plinio el Joven. Cabe sospechar que la circunstancia de que lo llamemos así ha influido equivocadamente en el ánimo de veinte siglos de lectores. A nadie le conviene ser visto en función de otro; vemos a Plinio el Joven en función de su ilustre tío y padre adoptivo, Plinio el Viejo. Ambos merecen nuestra admiración. La Historia Natural de Plinio el Viejo es la primera enciclopedia que compilaron los hombres; el hecho de que al tratar un sujeto, el autor se interese no menos por lo fabuloso que por lo verídico, ha sido causa de que se le tilde de crédulo. La fábula del Fénix no le atrae menos que la anatomía de la hormiga. Esta imparcial hospitalidad del alma de Plinio parece más meritoria que los escrúpulos de la veterinaria y de la ciencia moderna. Plinio fue un mártir de la ciencia, ya que sacrificó su vida investigando la erupción del Vesubio. Su sobrino, Plinio el Joven, recuerda este hecho trágico en la epístola, donde se narra por primera vez la destrucción de Pompeya.

Muy diversa, por cierto, es la evocación romántica que Bulwer-Lytton nos ofrece en su novela, de 1834, The Last Days of Pompeii. En la tiniebla de la ciudad arrasada, una muchacha ciega es la única que, paradójicamente, no está perdida y salva a los protagonistas. Debemos agradecer a este versátil escritor, cuya veintena de novelas abarcan, sin excluir lo mágico, la historia del pasado y la del porvenir, que haya recreado

para nosotros la época de los Césares.

A título de curiosidad hemos incluido el fragmento satírico de Quevedo que ensaya, sin mayor rigor histórico, una defensa de Nerón.

Hemos elegido dos composiciones que cantan las ruinas de ciudades romanas. Ambas son retóricas, pero quizá nos toca más la primera, ya que su retórica corresponde a una tradición ajena a la nuestra. Surge esencialmente del estupor. En el siglo ix un poeta anónimo anglosajón llega a las ruinas de una ciudad y éstas lo maravillan y lo entristecen. No podía saber que eran los despojos de la ciudad que sus fundadores romanos llamaron Aquae Sulis, que había sido santuario de una perdida divinidad céltica cuyo nombre era Sul. Supone que son obra de los gigantes y les atribuye un pasado germánico de guerreros arrogantes de vino y resplandecientes de oro. Las referencias a los baños termales prueban que se trata de la ciudad de Bath.

El historiador inglés Stopford Brooke dice con dignidad que los sajones desdeñaban vivir en ciudades; el hecho es que dejaron que las ciudades romanas que había en Inglaterra se destruyesen y luego compusieron elegías para deplorar esas ruinas. En Bath, como todos los visitantes, arrojé a las aguas una moneda y les pedí un deseo, que acaso se haya cumplido y que no recuerdo. La segunda composición es Canción a las ruinas de Itálica de Rodrigo Caro y es obra de un arqueólogo. El autor no ignora el pasado histórico y ese espectáculo lo lleva a la consideración de otras ruinas ilustres. El poema entero, de hecho, es un gran poema latino escrito en español. De todas las lenguas romances, el castellano, sin excluir el de Italia, es, por el predominio de las vocales abiertas y por su vocabulario, el que se ha mantenido más cerca del latín. Por lo demás, la nostalgia del perdido idioma latino es un rasgo común a todas las literaturas de Europa; incluso en esta pieza de un contemporáneo de Quevedo y de Góngora, no hay un solo rasgo de afectación. La retórica surge de la pasión. El autor, fraile de un convento de Sevilla, consagró buena parte de sus vigilias a pulir y a rehacer esta oda, de la que se conocen cuatro versiones previas harto más inferiores. Sólo siglo y medio después de su muerte, la oda alcanzó la fama que hoy tiene.

Del curioso diario de Samuel Pepys (1633-1703) hemos elegido el pasaje que refiere el incendio de Londres. Nueve años de la vida del autor abarca esta obra, iniciada el primero de enero de 1660. La escribió para él mismo y, para eludir toda mirada indiscreta, lo hizo en caracteres criptográficos, que sólo fueron descifrados hacia 1820. Son la revelación total de un hombre patriota, inescrupuloso, sensual, brutal, cobarde, ávido, devoto de la música e incansable trabajador. Este diario famoso ha merecido la alabanza de Stevenson y de Gide.

Leibniz había afirmado que este mundo es el mejor de todos los mundos posibles; Voltaire, ante esa melancólica hipótesis, acuñó la palabra optimismo para burlarse del sistema de aquél y acumuló desastre sobre desastre en la novela satírica Candide. Optimismo sugeriría después la palabra pesimismo. (Quienes en todas partes del mundo se refieren al optimismo no saben que están citando a Voltaire.)

Paradójicamente, Candide, escrito para demostrar que este mundo es el peor, es uno de los libros más felices de la literatura, ya que Voltaire está en cada página. Hemos elegido los capítulos quinto y sexto, que el lector nos agradecerá, y que se refieren al terremoto de Lisboa. Este hecho, acaecido en 1755, fue usado desde todos los pulpitos como una prueba de la justicia divina.

Voltaire se preguntó si Lisboa estaba realmente más hundida en el pecado que París o que Londres.

Del todo imparcial, por decirlo así, es la descripción de Giuseppe Gorani, que no sólo enumera los horrores de la catástrofe sino sus inesperadas ventajas. Por ejemplo, el hecho de que el Municipio se viera obligado a reconstruir pavimentos empedrados y aceras antes defectuosas y en algunos casos ausentes. El autor elude lo patético, pero el horror esencial de lo referido se trasluce a través del rígido estilo.

Incluimos dos poesías chinas, una de la dinastía Song y otra de la dinastía Tang. A la melancolía de las ruinas de dos ciudades se agrega, para nosotros, la melancolía de ayeres ignorados, casi infinitamente remotos, y la lejanía geográfica. En el caso de Roma, la elegía deplora una ciudad que sigue viva para nosotros; en el caso de las dos piezas orientales, los nombres mismos son irreales. El pasado postula otro pasado aún más perdido.

De la Historia de Italia de Guicciardini hemos marcado un fragmento del capítulo octavo del libro décimo octavo, que narra de manera vivida el saqueo de Roma, acaecido en el siglo XVI.

Incluimos, a continuación, tres versiones de una misma ruina, que corresponde a tres literaturas. El original latino que empieza con el verso: Qui Roma in media quaeris, novus advena, Romam es de Janus Vitalis y Samuel Johnson lo sabía de memoria. El lector puede comparar los textos de Joachim du Bellay, que data de 1558, la versión castellana de Quevedo, escrita alrededor de 1620, y la versión inglesa del poema francés por

Ezra Pound, de 1911. Diríase que el tiempo ha ido corrigiendo los versos ya que cada versión es superior a la que la precede.

Los diversos autores que refieren los saqueos sucesivos de Roma insisten, cada uno a su modo, en el horror de la devastación. Una sorprendente excepción es la que San Agustín nos ofrece. Los paganos atribuyeron el saqueo de Roma por los godos a la nefasta introducción de la fe de Cristo; el santo padre de la Iglesia, en el libro I de la Ciudad de Dios, trata de demostrar la relativa benignidad del hecho. Arguye que, en la caída de Troya, los griegos, según el indiscutible testimonio de Virgilio, no respetaron los templos de los dioses; los godos, que eran cristianos, respetaron los santuarios y ayudaron a los propios romanos a refugiarse en ellos. Cabe advertir, de paso, que San Agustín no negaba la realidad de las divinidades paganas; las consideraba débiles y demoníacas.

A propósito de "La caída de la casa de Usher" de Edgar Allan Poe, cabe señalar un rasgo esencial de la técnica del autor. Rige ahora el hábito de preparar cautelosamente las circunstancias de un relato y se tiende a proceder por contrastes. Poe, en cambio, entra directamente en el tema y en su peculiar horror; desde el título mismo ya sabemos qué va a ocurrir. El narrador siente la premonición de la catástrofe; la hora es el ominoso atardecer; el lugar es de páramos y de ciénagas.

La decadencia, que es el tema fundamental, ya está en el título y en los primeros párrafos. Al escribir queremos que nuestros sueños parezcan realidades; Poe quería que su sueño o su pesadilla fuera desde el principio un sueño.

En ese largo río que constituye El libro de las mil y una noches y que constantemente fluye, el casi inmóvil relato que se titula "La historia de la ciudad de azófar" significa una curiosa excepción. Se trata, en realidad, de una elegía comparable a la de Rodrigo Caro. La elegía de un castillo en el desierto, la elegía de un castillo muerto. La única acción es la vasta melancolía de ese recinto de sepulcros y epitafios.

Según se sabe, la mitología germánica se habría perdido enteramente a no ser por los escandinavos. El más famoso de sus mitos es El crepúsculo de los dioses. Hay dos versiones clásicas; la de la mal llamada Edda Mayor, y la que redactó Snorri Sturluson a principios del siglo XIII. Hemos elegido la segunda, cuya traducción es más fácil porque está en prosa. Es extraordinariamente vivida y circunstancial; no es imposible que haya influido en ella el Apocalipsis. Fuera de la curiosidad científica, Snorri prefiguró los grandes hombres del Renacimiento; fue historiador, fue político, fue retórico, fue poeta y ha salvado para nosotros la antigua y múltiple memoria del Norte.

Cari Sandburg (1878-1967), heredero de Whitman y épico cantor de Chicago, intercaló en su obra entusiasta una profética y delicada elegía sobre el fin del imperio y de la grandeza de América; se titula "Cuatro preludios para los juguetes del viento". Advertimos en ella el pesimismo que fue un rasgo esencial de Sandburg y que siempre quiso ocultar porque contradecía su voluntad de ser valeroso y sonriente a la manera americana.

La ruina que nos muestra Percy Bysshe Shelley es perfecta y se confunde con el inmutable desierto. En "Ozymandias", un rey de reyes, cuya efigie está mutilada, anuncia a las venideras generaciones la grandeza y la perduración de sus obras; el asombro aguarda al lector en el verso final.

Constantin François de Chasseboeuf, conde de Volney, nació en Craon en 1757 y murió en París en 1820. Viajó por Siria, por Egipto y recorrió hacia 1795 los Estados Unidos de los que fue expulsado bajo sospecha de restituir el gobierno francés en Luisiana, proyecto quizá no demasiado censurable. Era utopista; en 1792 intentó la fundación de un Estado ideal en la isla de Córcega.

Profetizó, asimismo, la reconciliación de todas las religiones, que acabarían por reconocer algún día su identidad fundamental. Estuvo a punto de ser guillotinado. No era bonapartista, pero Napoleón lo hizo senador. La restauración lo nombró Par del reino. En 1791 publicó Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires, de cuyas páginas hemos elegido el primer capítulo, "El viaje", cuyo estilo, inevitablemente, corresponde al gusto de la época y presagia el movimiento romántico.

En la literatura abundan las tempestades. El huracán del relato "La casa de Mapuhi" de Jack London no sólo es tempestuoso, es atroz y exacto. Nos sentimos inmersos en el fervor y en las tinieblas de la noche. El huracán, más allá de los hombres que lo padecen, es el verdadero protagonista de la historia.

A pedido de nuestro joven amigo, Franco María Ricci, cerramos este libro con un poema,

"Alejandría, 641 A. D.", que por razones obvias no podemos juzgar, y que es deliberadamente anacrónico.

Este libro podría ser infinito; sin duda, el porvenir de la historia se encargará de enriquecerlo y de superarlo.

Dentro de varias décadas, otro Borges, que habrá sobrevivido a las hecatombes nucleares, sonreirá compasivamente al leerlo. No es imposible que pueda agregar otras páginas.

Buenos Aires. Septiembre de 1978.

César Mermet, La lluvia

Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso, 1980.

En una de sus cartas, Emily Dickinson dejó escrito que publicar no es parte esencial del destino de un poeta. Nunca sabremos si César Mermet conoció ese hoy escandaloso dictamen, pero su vida lo confirma. Prefería soñar, escribir y corregir eternos borradores. He conversado algunas veces con él, no me dijo que era poeta. Sé que era un curioso lector; su memoria estaba poblada de versos. Quizá pensara que publicar es resignarse a un texto definitivo. Félix Della Paolera, para compilar este libro, tuvo que descifrar intensos manuscritos que se ramificaban en variaciones.

No diré que fue un gran poeta porque, en este caso, el epíteto disminuye al sustantivo. Diré algo más; diré que fue plenamente un poeta. Su obra, que yo no sospechaba, me ha conmovido; he sentido en ella la presencia de las tierras de Santa Fe y de Mendoza. No se trata, por cierto, de descripciones; se trata de experiencias de la emoción.

William Shakespeare, Teatro-Poesía

Barcelona, Círculo de Lectores, 1981.

Biografía

William Shakespeare, que no se asemeja a Inglaterra pero que representa a Inglaterra, nació a principios de la primavera de 1564 en la modesta ciudad mediterránea de Stratford-on Avon, que es ahora un museo shakespereano, más o menos auténtico. Su padre, John, que fue concejal, traficaba en guantes, en cuero, en madera y en trigo; la madre se llamaba Mary Arden. El poeta habría cursado durante unos seis años la Grammar School o escuela primaria, cuya materia básica era el latín. Acaso llegó a descifrar alguna comedia de Plauto o alguna epístola de Séneca. Anne Hathaway, con la que se casaría en 1582, parece haberle revelado el amor. Le dio dos hijos, Hamnet (cuyo profético nombre ha sido comentado por Joyce) y Julia.

En 1587, Shakespeare fue a Londres. Ensayó diversos oficios y optó por el de actor. Así, a manera del aún venidero Moliere, conoció la práctica de la escena antes de escribir para ella. Se alude y se maltrata a Shakespeare en un folleto autobiográfico de Robert Greene, curiosamente titulado Un centavo de cordura que me cuesta un millón de arrepentimiento. Revisó y corrigió piezas dramáticas de otros. Fue amigo de Burbage, de Marlowe, de Greene, del poeta y helenista Chapman y de Ben Jonson. Londres le dio lo que no podía darle la provincia: el encendido diálogo hasta el alba, la polémica literaria. Un contemporáneo refiere que en esos duelos del ingenio, Ben Jonson maniobraba con la pesadez de un galeón español y Shakespeare con la agilidad de una pequeña nave inglesa. Esas metáforas navales recuerdan que en 1588 la sombra de la Armada Invencible cayó sobre Inglaterra. Shakespeare habrá sentido, como todos, las ansiedades de la guerra y la exultación de la victoria. A ellas alude en uno de los sonetos y en la comedia Cimbelino.

Durante los tumultos de la política, Shakespeare ejercía su profesión, discutía en las tabernas, observaba, soñaba y escribía. Sus primeros dramas históricos datan de 1591. Se habla, sin mayor certidumbre, de un no documentado viaje a Italia hacia 1594. En 1596, murió su hijo Hamnet; ese mismo año pidió al Colegio Heráldico un blasón para su familia. En 1597 pudo adquirir propiedades en su condado natal, pero siguió viviendo en Londres. Dos años después, inauguró el Teatro del Globo, que debe su nombre a una imagen de Hércules cargando con la esfera celeste. A partir de 1609 utilizó también el teatro cubierto de Blackfriars, fundado por el padre de Richard Burbage. La representación de la primera de las grandes tragedias, Hamlet, data de 1602; la de Antonio y Cleopatra, la última, de 1607.

En 1610, William Shakespeare retornó a su pueblo natal. Había cumplido uno de sus muchos propósitos, lograr una fortuna. Las metáforas de carácter legal (When to the Sessions of sweet silent thought / I summon up remembrance of things past) abundan curiosamente en su obra; hasta la fecha de su muerte Shakespeare se dedicó a litigios con los vecinos. No se le ocurrió entregar a la imprenta su vasta obra dispersa; De Quincey conjetura que para Shakespeare, la representación teatral era la verdadera publicidad, no la impresión de un texto. Poco antes de morir había hecho su testamento; se habla de muebles y de inmuebles, pero no se menciona un solo libro.

Murió el 23 de abril de 1616, acaso el mismo día de su cumpleaños. Por esa fecha murió Cervantes en Madrid; sin duda, ninguno de los dos oyó hablar del otro. El idioma inglés era entonces un milagro secreto.

Nos agrada pensar que un hombre de genio fue incomprendido por su época; Shakespeare, pese a los ulteriores esfuerzos de Víctor Hugo, no cumplió con ese requisito romántico. Murió próspero y respetado.

La cuestión Shakespeare

Así la denominó Paul Groussac en su admirable Crítica literaria (1924). El dilatado vocabulario, la profusión verbal y el generoso y a veces irresponsable acopio de voces técnicas, hicieron que la gente viera en Shakespeare un hombre de saber universal, una suerte de Aristóteles o de Plinio. (En España, parejamente, un sacerdote andaluz, el padre Sbarbi, publicó un trabajo que se titula Cervantes, perito en geografía.) Su educación modesta, su oscura biografía de buen burgués, y el poco latín y menos griego (small Latin and less Greek) que Ben Jonson le atribuyó, no condecían con esa enciclopedia ilusoria.

A mediados del siglo XIX, una profesora norteamericana, Delia Bacon, dio a la imprenta un volumen hábilmente titulado Who wrote Shakespeare?... (¿Quién escribió a Shakespeare?).

Hawthorne, sin haberlo leído, lo cual era tal vez lo más prudente, lo prologó. El subtítulo era

"Revelación de la filosofía de las piezas de Shakespeare". La tesis general de la obra puede resumirse de esta manera: a principios del siglo XVII, el teatro era un género subalterno, como la televisión lo es ahora. El canciller Francis Bacon, padre de la ciencia experimental y propulsor del método inductivo, que va de lo particular a lo general y no a la inversa, habría escrito en los breves ocios que le dejaba su tarea filosófica y literaria, toda la obra de Shakespeare. Este habría sido su testaferro.

Muchas razones hay para no aceptar esa conjetura. Si no me engaño, la esencial es la diferencia de las dos grandes mentes. Para Shakespeare, la historia universal es un mero caos de fábulas casuales; en una de sus comedias, Aristóteles es anterior a la guerra de Troya; en otra hay relojes de campanario en la Roma de los Césares. Bacon, en cambio, tenía un vivo sentido de la historia. Dejó escrito que los verdaderos antiguos somos nosotros y que los griegos y los romanos no fueron otra cosa que niños. Quiso que todo investigador se precaviera contra determinados prejuicios, que llamó ídolos: los ídolos de la tribu, que proceden de la naturaleza del hombre y que nos llevan, por ejemplo, a presuponer una mayor regularidad en las cosas de la que acaso existe, los ídolos de la caverna, que varían en cada individuo y que lo llevan, por ejemplo, a negar la teoría de Einstein, porque Einstein es judío, o a aprobarla, porque Einstein lo es, los ídolos del mercado, que proceden de nuestra excesiva fe en el lenguaje, y finalmente, los ídolos del teatro. Todo sistema sustituye la realidad por un teatro, cuyos personajes ficticios —Jehová, la subconciencia, el Estado— se juzgan reales.

Bacon dejó inconclusa una larga fábula, que es el primer espécimen de lo que denominamos ahora una ficción científica. En ella se enumeran las cámaras de un gran laboratorio. En una se conservan ecos y música. En otra imágenes de coronaciones y de batallas; una tercera exhibe las cruzas de todas las especies de animales y vegetales; en una cuarta se producen arcos iris, lluvias, nevadas y tormentas; en la siguiente se fabrican embarcaciones para andar debajo del agua; en la última, para andar por el aire. Estas curiosas imaginaciones proféticas son, me parece, del todo

ajenas a la mente de Shakespeare. Si en la tierra hay dos individuos que no se parecen en nada, son William Shakespeare y Francis Bacon.

Menos inverosímil es la candidatura de Christopher Marlowe, amigo de Shakespeare, que fue propuesta en 1955 por Calvin Hoffman. Las fechas de Marlowe son breves: 1564-93. Nació en Canterbury, esa ciudad catedralicia hacia la cual cabalgan eternamente los peregrinos de Chaucer.

Fue el segundo hijo de John Marlowe, miembro del gremio de zapateros y curtidores. A diferencia de Shakespeare, que era un ingenio lego, Christopher Marlowe cursó estudios en la Universidad de Cambridge, que le otorgó los títulos de Bachiller y de magister artium. Profesó, como sus futuros colegas Milton y Baudelaire, el amor de los mapas y de los nombres de ciudades ilustres: And rid in triumph through Persépolis.

Ya en Londres ingresó en el servicio secreto, cuya misión fundamental era vigilar las posibles conspiraciones de los católicos. Fue amigo personal del historiador, explorador, prosista y poeta Sir Walter Raleigh y contertulio de la famosa Escuela de la Noche, que enseñaba secretamente dos muy peligrosas doctrinas, el ateísmo y la infinitud del espacio. (Otro contertulio de aquel cenáculo fue Giordano Bruno, que lo describió en La cena de las cenizas y que murió en la hoguera.) En vísperas de ser juzgado por un tribunal eclesiástico, Marlowe fue apuñalado por un tal Ingram Friser en una taberna de Deptford.

Hoffman refiere que la policía había descubierto en casa de Marlowe un manuscrito de puño y letra de éste, con dieciséis proposiciones heréticas, entre las que se afirma que Moisés era un impostor, que los judíos conocían a Jesucristo mejor que nosotros y que tuvieron razón al crucificarlo, que quienes no son fumadores y

pederastas son unos imbéciles y que Cristo era homosexual. Marlowe, para salvarse del patíbulo, habría sido el matador de Ingram Friser y habría huido a Escocia. Desde Edimburgo, habría enviado a Shakespeare las obras que éste firmaría y representaría.

Ese argumento es de orden policial; Hoffman agrega otro, más convincente, de orden estético. Marlowe era un gran poeta; el hombre que escribió

was this face that launch a thousand ships

and burnt the topless towers of Ilium?

Sweet Helen, make me immortal with a kiss.

bien pudo haber escrito los más exaltados versos de Shakespeare.

Unamuno afirmó que el último verso es superior a todo el Fausto de Goethe, pero es probable que una línea supere a un libro, que consta de miles de líneas, de valor desigual.

Para refutar la tesis de Hoffman basta reflexionar que cada una de las tragedias de Marlowe consta, en realidad, de un solo gigantesco protagonista y que la obra de Shakespeare consta de multitudes no menos diversas que las de Dickens.

El teatro

Previsiblemente, fatalmente, las condiciones de la escena influyen en las formas del drama.

A fines del siglo XVI y a principios del XVII, los teatros de Londres quedaban un poco extramuros, en la ribera izquierda del Támesis. Eran recintos circulares de madera con una suerte de gran patio central. El escenario era relativamente pequeño. Las representaciones eran de día; los espectadores, de pie, ocupaban lo que hoy sería la platea. No había techo. Algunos espectadores pudientes, provistos de sillas y de criados, obstruían parte del escenario. Macbeth o Tamerlán o Volpone, vistosamente ataviados a la manera de la época, se abrían camino entre la gente. No había telones ni cortinas. Ahora el telón que se levanta puede revelar dos personas que prosiguen un diálogo o puede caer sobre un muerto; los actores, entonces, tenían que entrar o salir o ser sacados de la escena. Para que lo último ocurra, Fórtinbras hace que lo entierren a Hamlet con honores militares: Que hablen sonoramente por él

La música del soldado y los ritos de la guerra.

La ausencia total de escenografía hizo que la palabra del poeta cumpliera con el divino deber de crear la noche, la mañana, un mar, una selva.

Como en el teatro del Japón, no había actrices; muchachos con disfraz de mujer fueron Desdémona o Julieta. Porcia, en El mercader de Venecia, ofrece el espectáculo de un hombre disfrazado de mujer disfrazada de hombre. Un actor con botas de montar significaba un jinete y su cabalgadura. En las espléndidas palabras del coro que abre el drama de Enrique V, Shakespeare pide a los espectadores que vean un campo de batalla en las tablas y que oigan el fragor de las armas. De igual manera que unos pocos guarismos indican un millón, deben imaginar en las pobres cosas los caballos y los ejércitos y reducir en la inversión de un reloj de arena el curso de los años.

La representación de cada pieza no admitía intervalos. Era continua; la división en actos es posterior. Los editores asignan a cada escena un preciso lugar; quizá hubo escenas que la mente de Shakespeare no imaginó en un sitio determinado.

El lenguaje de Shakespeare

Robert Louis Stevenson habla de ese pasmoso dialecto (that amazing dialect), el shakespereano. De hecho Shakespeare pasmosamente usó de cambiantes dialectos y entonaciones, según las circunstancias de la acción o los personajes. Shylock no habla como Porcia, Macbeth y Banquo no hablan como las brujas. Hugo, que profesaba el amor de Shakespeare y el amor de España, ha dejado escrito que Shakespeare incluye a Góngora. En efecto, Shakespeare suele ser gongorino o marinista o culterano; felizmente para él y para nosotros, es muchas cosas más. (Lo mismo cabría decir de Góngora, que es tanto más feliz cuanto menos es gongorino.) Como los obispos anglicanos que tradujeron la Escritura, Shakespeare conjura sabiamente los dos registros del inglés, el germánico y el latino. El ejemplo más ilustre sería el que proponen estos versos: The multitudinous seas incarnadine

Making the green, one red.

Los dos quieren decir la misma cosa: el primero lo hace con espléndidas palabras latinas y el último con breves y directas voces sajonas.

El vocabulario de Shakespeare es el más vasto de la literatura inglesa. Lo ha heredado y lo ha enriquecido James Joyce. En la obra de Shakespeare resplandece la curiosa felicitas, la cuidadosa felicidad de que habla Petronio:

Where they most breed and haunt, I have observ'd,

The air is delicate.

En otros casos, nos parece inmediato, impremeditado. Básteme citar un ejemplo famoso: To be or not to be.

Otro que Shakespeare habría escrito, para esta cavilación del suicida, vivir o no vivir, lo cual estéticamente sería nulo.

Hugo declara que en cada página de Shakespeare están la tiniebla y la luz, la hormiga y la montaña, pero esa definición corresponde menos al poeta inglés que a su definidor, cuya figura preferida fue, según se sabe, la antítesis.

Shakespeare, en general, prefiere las metáforas instintivas, de índole mágica, a las que constan de dos términos que pueden razonarse lógicamente, como las kenninger sajonas o escandinavas. Halla las momentáneas afinidades de cosas que están lejos. Nos habla así de the milk of human kindness, la leche de la bondad humana. Recordemos también: To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,

Creeps in this petty pace from day to day,

To the last syllabe of recorded time;

And all your yesterdays have lighted fools

The way to dusty death.

Los elementos de este desesperado y tornasolado discurso —el tiempo sucesivo, el fatigado caminar, la escritura, la antorcha, la polvorienta muerte— son muy disímiles y ciertamente no proceden de una operación intelectual sino de bruscas intuiciones.

Hamlet

La crítica ha observado que lo esencial de otras composiciones de Shakespeare es el conflicto; en ésta, el héroe. La palabra Macbeth evoca las brujas, la reina, las obsesiones y los crímenes; la palabra Hamlet evoca inmediatamente el enlutado dandy fantástico, que en las morosas antesalas de la venganza, emite impertinencias memorables y ostentosamente vacila. Los otros personajes de la fábula son inconfundibles y vividos, pero fueron soñados por Shakespeare en función del protagonista. Sentimos que el autor deliberadamente desistió de ahondar más en Claudio y en la madre. El fantasma del padre no es otra cosa que una necesaria y vasta amenaza. El hecho de que Rosencrantz y Guildenstern sean dos y no uno y tengan nombres parecidos acentúa de algún modo su índole de muñecos triviales. El estilo aforístico de Polonio prefigura a Baltasar

Gracián. (Cabe sospechar que Shakespeare lo imaginó como español y no como danés.) Yorick, cuya vida está limitada a unas pocas líneas y cuyo fin es justificar una calavera, no es menos perdurable que Ofelia.

Acaso cabría pensar que toda la tragedia de Hamlet es un intrincado sueño de Hamlet, que tal vez no era un príncipe. Una razón para admitir esta fantástica conjetura sería el último acto, donde la acción se desmorona de cualquier modo, en recíprocas muertes increíbles, como un sueño cansado que se disgrega, Toda la tragedia sería un monólogo interior, salvo, curiosamente, el famoso monólogo de Hamlet. Ese monólogo es una meditación de Shakespeare sobre el suicidio, no una meditación del príncipe, que no se quejaría de las demoras de la ley, de la opresión del soberbio, de la insolencia del cargo. Habla asimismo de esa región desconocida de la que nadie vuelve, la muerte, y acaba de haber visto y haber hablado con el fantasma de su padre, que le ha hecho una terrible revelación.

Durante siete siglos, la historia de los reinos escandinavos y de Inglaterra estuvo íntimamente ligada. Los germanos que invadieron a Gran Bretaña procedían, en buena parte, de Dinamarca y los protagonistas de la épica anglosajona eran escandinavos. Diríase que a partir de la invasión normanda en 1066, la isla entera hubiera girado y mirara a Francia. En la tragedia no hay otros nombres daneses que el de Hamlet, los de Guildenstern y Rosencrantz y acaso el de Yorik. El nombre de Claudio es latino, los de Laertes y de Ofelia son griegos. Extrañamente los soldados del rey de Dinamarca llevan nombres españoles, Bernardo y Francisco. Es evidente que Shakespeare elegía al azar nombres eufónicos, sin pensar en la geografía. Dinamarca, a principios del siglo XVII, estaba lejos de Inglaterra.

En una etapa de la adolescencia todos los hombres quieren ser Hamlet o juegan a ser Hamlet. Ejercen la desdicha y los epigramas amargos. Hamlet, ficción, ha engendrado hijos de carne y hueso. Byron y Baudelaire son inconcebibles sin Hamlet.

Coleridge ha escrito que Shakespeare se propuso ilustrar en Hamlet un indebido predominio de la imaginación sobre la voluntad. Si no me engaño, semejante concepto abstracto es del todo ajeno a los hábitos de la creación poética.

La leyenda de Hamlet, en la que se ha creído percibir algún influjo celta, aparece por primera vez en la obra Gesta Danorum (Hazañas de los daneses) escrita a fines del siglo XII por el historiador Saxo Gramático. En esa versión, asaz bárbara, el despedazado cadáver del prototipo de Polonio es arrojado a una letrina, donde lo devoran los cerdos. Las sucesivas fases de la tragedia ya están ahí. Francois de Belleforest retoma la leyenda de Hamlet en sus Histoires Tragiques (1576).

Macbeth

Suele olvidarse que Macbeth, ahora una forma eterna en el arte, fue alguna vez un hombre en el tiempo. Pese a las barbadas brujas y al espectro de Banquo, que su asesino ve y que no ven los otros, y a la selva que avanza contra el castillo, la tragedia es de orden histórico. En aquel artículo de la Crónica Anglosajona que refiere lo acontecido en el año 1054 —unos doce años antes de la derrota de los noruegos en el puente de Stamford y de la conquista normanda— leemos que Siward, conde de Nortumbria, invadió por tierra y por mar el reino de Escocia y puso en fuga a Macbeth, su rey. Éste, por lo demás, tenía algún derecho al poder y no fue un tirano. Ganó renombre de piadoso en ambos sentidos de la palabra; fue generoso con los pobres y ferviente cristiano. Mató a Duncan en buena ley en una batalla. Rechazó victoriosamente a los vikingos. Su

reinado fue largo y justo. La memoria humana, que, ayudada por el olvido, tiene el hermoso hábito de inventar, le tejería una leyenda.

Pasan por centenares los años y nos permiten entrever otro personaje esencial, el cronista Holinshed. Poco sabemos de él, ni siquiera la fecha y el lugar de su nacimiento, que corresponde al siglo xvi. Dicen que fue ministro de la palabra de Dios. Llegó a Londres hacia 1560 y colaboró con perseverancia en la redacción de cierta vasta y ambiciosa historia universal, que se redujo al fin a esas crónicas de los tres reinos de Inglaterra, Escocia e Irlanda, que llevan hoy su nombre. Sus páginas incluyen la leyenda que inspiraría a Shakespeare y más de una vez, las mismas palabras.

Murió hacia 1580. Se conjetura que la edición postuma de 1586 fue la que manejó el poeta.

Los primeros personajes de la tragedia son las tres brujas en el páramo entre los truenos, los relámpagos y la lluvia. Shakespeare las llama las weird sisters. En la mitología de los sajones, la Wyrd es la divinidad que preside la suerte de los hombres y de los dioses, de modo que weird sisters no significa las hermanas extrañas sino las hermanas fatales, las nornas del escandinavo, las parcas. Más que el protagonista son ellas las que rigen la acción. Saludan a Macbeth con el título de señor de Cawdor y con el otro, que le parece inaccesible, de rey; el inmediato cumplimiento de la primera profecía confiere a la segunda algo de inevitable y fatal y conduce a Macbeth, urgido por su ambiciosa mujer, que quiere ser reina, al asesinato de Duncan. Banquo, su compañero, no les da mayor importancia. La tierra tiene burbujas como las tiene el agua, dice para explicar esas apariciones fantásticas.

A diferencia de nuestros realistas, que son esencialmente ingenuos, Shakespeare no ignoraba que el arte es siempre una ficción. La tragedia ocurre a la vez en dos lugares del espacio y en dos períodos de tiempo, en la lejana Escocia del siglo xi y en un tablado de los arrabales de Londres, a principios del siglo XVII. Una de las brujas menciona al capitán del Tyger. No se trata de un nombre decorativo; esa nave, al cabo de una larga navegación había regresado a Inglaterra y alguno de sus marineros pudo haber asistido al estreno.

Shakespeare parece haber sentido que la ambición, el apetito de mandar, no es menos propia de la mujer que del hombre. Macbeth es un sumiso y despiadado puñal de las parcas y de la reina. Así lo entendió Schlegel pero no Bradley.

Mucho he leído, y olvidado, sobre Macbeth; los estudios de Coleridge y de Bradley (Shakesperean Tragedy, 1904) siguen pareciéndome insuperados. Bradley declara que la obra nos causa, infatigable y vivida, una impresión continua de rapidez, no de brevedad. Anota que la oscuridad la domina, casi la negrura: la tiniebla salpicada de rojo, la obsesión de la sangre. Todo ocurre de noche, salvo la escena irónica y patética del rey Duncan, que al mirar los torreones del castillo del que nunca saldrá, observa que en los sitios que las golondrinas prefieren, el aire es delicado. Lady Macbeth, que ha premeditado su muerte, ve cuervos y oye su graznido. La tempestad y el crimen se han conjurado, la tierra se estremece, los caballos de Duncan se destrozan con frenesí.

Lo vivido siempre corre el albur de incurrir en lo pintoresco; Macbeth está muy lejos de ese peligro. La obra es la más intensa que la literatura puede ofrecernos y esa intensidad no decae.

Desde las palabras enigmáticas de las brujas {Fair is foul and foul is fair) que de manera bestial o demoníaca, trascienden la razón de los hombres, hasta la escena en que Macbeth muere acorralado y peleando, el drama nos arrebata como una pasión o una música. No importa que creamos en la demonología, como el rey Jacobo I, o que le neguemos nuestra fe, no importa que la aparición de

Banquo sea para nosotros un desvarío de su atormentado asesino o el espectro de un muerto; la tragedia se impone a quienes la ven, la recorren o la recuerdan, con la atroz convicción de una pesadilla. Coleridge escribió que la fe poética es una complaciente o voluntaria suspensión de la incredulidad; Macbeth, como toda genuina obra de arte, ilustra y justifica ese parecer. En el decurso de este prólogo he dicho que la acción

ocurre a la vez en los siglos medievales de Escocia y en aquella Inglaterra de los corsarios y de las letras que ya disputaba a los españoles el imperio del mar; la verdad es que el drama que soñó Shakespeare, y que ahora soñamos nosotros, está fuera del tiempo de la historia, o mejor dicho, crea su propio tiempo. Con toda impunidad, el rey puede hablar del armado rinoceronte, del que no habrá tenido nunca noticia. A diferencia de Hamlet, que es la tragedia de un pensativo en un mundo violento, el sonido y la furia de Macbeth parecen eludir el análisis.

¿Por qué no recordar esa broma de Bernard Shaw que afirma que Macbeth es la tragedia del hombre de letras moderno como asesino y cliente de brujas?

La tempestad

De todas las comedias que nos ha legado el poeta, la más extraña y singular es La tempestad. Es la única en que se observan las tres unidades aristotélicas, pero ese rigor es el único.

El escenario es una isla fantástica, descubierta por Shakespeare. Los italianos la han comparado con la serena isla del primer canto del Purgatorio, en cuyas aguas Dante se purifica de la suciedad del Infierno y desde la cual ve la aurora. De hecho, las formas de esa isla, como las del ignorado mar que la ciñe, son inconstantes. Nunca sabremos cómo fue en realidad, o, mejor dicho, cómo la soñó Shakespeare o cómo quiso que la soñáramos. Coleridge deploró que el escenario nos impusiera una visión concreta. El cinematógrafo, creo, podría proponernos visiones deliberadamente ambiguas.

La isla cambia según los personajes que la describen. Calibán habla de ciénagas y de monos; otros ven una playa y un prado. (Recordemos, de paso, las torres de Macbeth, vistas de tan opuesto modo por Duncan y por la mujer que ha premeditado su muerte.) El clima de la isla infunde sueño a los ojos de Alonso y mantiene despierto a Sebastián. Esas contradicciones o variaciones no se limitan a lo físico; alcanzan a las personas del drama. Próspero, en el acto final, perdona a Antonio con palabras de injuria que son la negación del perdón; Miranda oye de boca de su padre un pasado que ignora y que no sospecha, y se queda dormida; el bestial Calibán tiene a su cargo los versos más delicados de la comedia; Ariel, espíritu del aire, los más groseros.

El propósito de toda obra de arte es imponer a lo ficticio una realidad, siquiera momentánea; Shakespeare quiere que lo ficticio nos parezca ficticio, para que nada sea real y aceptemos al fin la revelación de que no somos otra cosa que sueños.

Fuera del mago, los personajes de carne y hueso de La tempestad, son, por decisión de Shakespeare, borrosos. Los "tres hombres del mal" no se diferencian; Fernando y Miranda no son mucho más que el galán y la primera dama, aunque es natural que Fernando, salvado de la catástrofe por milagro, se enamore de la primera mujer que ve, y ella, que nunca ha visto un joven, de él. Ariel y Calibán exigen una atención mayor y la recompensan. Calibán, cuyo nombre se vincula a Caribe y caníbal, puede ser símbolo de las más bajas posibilidades humanas. Su antítesis, Ariel, cuyo nombre está en la escritura (Isaías, XXLX, 1, 2, 7) y significa Jerusalén, corresponde al aire, al júbilo y a la música. Es un espíritu aprisionado a quien las artes mágicas de Próspero han dado libertad. Pope, Browning y Renán han invocado esos fantásticos personajes para diversos fines. Calibán es esclavo de Próspero; Ariel, su fácil y feliz instrumento.

En las últimas escenas, Próspero entrega al mar su libro mágico y dice las famosas palabras hacia las cuales, como ya escribí, nos conducen las fantasmagorías laberínticas de la acción: We are such stuff

As dreams are made on,

and our little life

is rounded with a sleep.

Coleridge ha escrito que Próspero es el Shakespeare de La tempestad. Es evidente que se trata de una metáfora; Groussac (El viaje intelectual, 1904) ve en el mago una máscara del poeta.

Leemos así: "¿Qué significa, entonces, la confidencia desgarradora del Epílogo, esta confesión de impotencia y vejez prematura: Ahora no tengo ya bríos para ejecutar, arte para encantar, y mi fin será la desesperación si no me salva la plegaria... ?"

Se han sugerido como fuentes de la obra ciertas intrigas de la commedia dell'arte italiana, el famoso naufragio de Sir George Somers en las Bermudas y una novela castellana que se titula La gran conquista de ultramar. A tales conjeturas, Groussac (obra citada, página 270) agrega la del Cíclope, drama satírico de Eurípides:

"Podríase también establecer un paralelo curioso entre los principales personajes de ambos dramas: Calibán es Polifemo, Próspero es Ulises, Miranda puede proceder de la Galatea de Teócrito, por una aproximación natural. Stéphano y Trínculo reemplazan a Silenio y los sátiros, para completar la escena de la embriaguez, que es el centro de la acción en una y otra obra".

Antonio y Cleopatra

El doctor Johnson, en su imparcial edición crítica de 1754, censura el evidente desorden y las negligencias frecuentes que afean este drama. La canonización de Shakespeare es posterior al siglo XVIII; tales observaciones podían ser formuladas sin escándalo. Para salvar a Shakespeare se objeta ahora que la división de la obra en cinco actos acentúa indebidamente ciertas escenas. Y que si vemos la tragedia como un conjunto misceláneo no hay tal desorden.

Carlyle ha escrito que la historia es un texto que continuamente leemos, que continuamente escribimos y en el cual también nos escriben. Cada individuo graba cifras y es también una cifra desconocida de esa criptografía sagrada. De modo análogo, Antonio y Cleopatra son individuos y asimismo son símbolos. Cleopatra habla de Antonio como si hablara de un increíble sueño que aún la domina y cuyo eco está en sus palabras:

Su paso abarca el mar. Su brazo erguido

Corona el mundo... En cuanto a su largueza,

Ignoraba el invierno... Sus deleites

Eran como delfines que se enarcan

Sobre la curva ola, su elemento.

Esas arrebatadas hipérboles, que trascienden la lógica y que la pasión justifica, nos revelan a Antonio, que no describen. Ese varón es también Roma.

A lo largo de la tragedia, Shakespeare no nos deja olvidar que Cleopatra está quemada por el sol, que no es singularmente hermosa y que no es joven. Enobarbo dice: Age cannot wither her, nor custom stale

Her infinite variety.

(La edad no puede ajarla, ni el hábito agotar su variedad sin fin.) Más allá de sus circunstancias, Cleopatra es mágica. Es esa cosa indefinida, y acaso irreal, que se llama el Oriente.

Cleopatra es Egipto. Era de uso dar a los reyes el nombre de su reino. (Recordemos a Horacio, que, en el primer acto de Hamlet, habla del sepultado Dinamarca.) Pero cuando Antonio dice a Cleopatra:

I am dying, Egypt...

sentimos que ese nombre está cargado de compartido amor y de antigüedad.

Antonio es un soldado romano que sacrifica la ambición y el deber a la desordenada pasión; nadie puede ignorar que Shakespeare simpatiza con él y con su reina trágica. No de otro modo Homero, o los griegos que llamamos Homero, está de parte de Héctor y no de Aquiles.

Coleridge afirma que de todas las piezas de Shakespeare la más maravillosa (the most wonderful) es Antonio y Cleopatra; es lícito observar que los superlativos conducen menos a la convicción que a inútiles polémicas. Bernard Shaw, en cambio, cifra la virtud de esta obra en su espléndida música verbal. En tal caso, sería intraducible.

Las fuentes de la obra deben buscarse en las Vidas Paralelas de Plutarco que Shakespeare conoció en la versión inglesa de North, que las tradujo de la versión francesa de Amyot, maestro de Montaigne. North tradujo asimismo el Reloj de príncipes de Guevara, que, para bien o para mal, reveló el culteranismo a Inglaterra.

El mercader de Venecia

En esta vivida comedia el usurero Shylock encarna el mal. Pese al título de la obra, Shylock, no el mercader, es el indudable protagonista. Los actores quieren ser Shylock, no Basanio o Antonio. Más que las aventuras y las zozobras que inquietan sus cinco actos, nos interesa ahora el esfuerzo íntimo del poeta para entender a un personaje que, dada la forma de la fábula, tiene la obligación de ser un malvado. Se ha conjeturado que Shakespeare no vio nunca a un judío; sea lo que fuere, intuyó, y nos hace intuir, a un judío memorable. Shylock es tan complejo que ha suscitado interpretaciones diversas, como si fuera un hombre real y no una figura del arte. Víctor Hugo ha escrito: Shylock es la judería y es también el judaismo. Croce, en su ensayo sobre Shakespeare, declara que hay judíos que se reconocen en Shylock. Habla con un acento personal que no es el de los otros. Su destino linda con la tragedia. El contraste de Shylock y de Barrabás, protagonista del Jew of Malta de Marlowe, es ya un hábito de la crítica; Barrabás es tan grotesco y

desaforado que Eliot ha preferido ver en él una deliberada caricatura. Odiar a los judíos era, hace cuatrocientos años, tan común como ahora. A ellos, no a Roma, se culpaba de la crucifixión de Jesús. Heine inventó que los negros de Haití perseguían a los blancos, porque éstos habían dado muerte al Hijo de Dios.

En la escena que inicia el último acto, Shakespeare crea la noche, una grata noche de luna.

Su instrumento son las cadencias, las palabras que se alejan y vuelven con sabia música, y memorias de Chaucer o de Virgilio o de mitos helénicos. Estas entretejidas evocaciones son testimonio de la singular imaginación del poeta, que convierte los textos que ha leído en íntimos y casi personales recuerdos.

Matthew Arnold, en un ensayo consagrado al estudio de la literatura celta, alega este delicado pasaje como una prueba de que lo celta es parte integral del alma de Inglaterra. Quizá no exista un hombre en cuyas venas no se confundan muchas sangres distintas; recordemos el famoso verso de Tennyson:

Saxon and Celt and Dand are we

(Somos sajones, celtas y daneses)

Sonetos

Shakespeare, que tantos hombres fue, Shakespeare, que fue Macbeth y fue el rey Duncan, acuchillado por Macbeth, y Macduff que mata a Macbeth, solía despojarse de esas máscaras que la forma dramática le imponía y ser William Shakespeare. En 1609 apareció su único libro íntimo, que consta de ciento cincuenta y cuatro sonetos y del poema titulado A Lover's Complaint (La queja de un amante). La impersonal portada sugiere que otro, no Shakespeare, fue el editor. Leemos así: Sonetos de Shakespeare, nunca hasta ahora impresos. La obra está dedicada al señor W. H., único padre (literalmente engendrador) de los siguientes sonetos.

La obra es intrincada y oscura, precisamente porque es íntima. Nos depara fragmentos cuyo contexto no será revelado, nos deja oír respuestas a preguntas cuya respuesta siempre será dudosa.

Estas incertidumbres, que han inspirado muy diversas hipótesis, entre ellas una de Osear Wilde, sugieren el suplicio de Tántalo, condenado, según se sabe, a morir eternamente de hambre y de sed, entre fuentes y frutas. Felizmente, esa analogía es del todo falsa. El espectáculo de las aguas y de las frutas no podía satisfacer el apetito de Tántalo: el lector puede prescindir del incierto sentido de los sonetos, y deleitarse con su música y sus imágenes. Citemos este ejemplo: Music to hear'st thou music sadly?

Sweet with sweets war not, joy delights in joy

El sentido es baladí; la forma es espléndida. Busquemos otro:

Not mine own fears, nor the prophetic soul

Of the wide world dreaming on things to come

Nuestra fe en el anima mundi, nuestro juicio, favorable o desfavorable, del panteísmo, nada, absolutamente nada, tienen que ver con la vasta y vaga majestad de las líneas citadas.

Transcribamos otro pasaje, que no me animo a traducir:

No, Time, thou shalt no boast that I do change;

Thy pyramids built up with newer might

To me are nothing novel, nothing strange,

They are but dressings of a former sight.

Se advierte en estos versos una alusión a la doctrina del tiempo circular, que profesaron los pitagóricos y los estoicos y que San Agustín refutó. También puede advertirse que Shakespeare descreía de novedades.

Técnicamente los sonetos de Shakespeare son, es indiscutible, inferiores a los de Milton, a los de Wordsworth, a los de Rossetti o a los de Swinburne. Incurren en alegorías momentáneas, que sólo justifica la rima y en ingeniosidades nada ingeniosas. Hay, sin embargo, una diferencia que no debo callar. Un soneto de Rossetti, digamos, es una estructura verbal, un bello objeto de palabras que el poeta ha construido y que se interpone entre él y nosotros; los sonetos de Shakespeare son confidencias que nunca acabaremos de descifrar, pero que sentimos inmediatas y necesarias.

Según el dictamen de Walter Pater, todas las artes aspiran a la condición de la música; parejamente, en el caso de estos sonetos, importa menos el dudoso sentido que la manifiesta hermosura. Swinburne los llama documentos divinos y peligrosos; se refiere, tal vez, a lo menos importante que pueden darnos, el testimonio de una anormalidad que es asaz común y que no justifica ni la ostentación ni el oprobio.

El soneto isabelino consta de tres cuartetos decasílabos de rima cambiante y de un dístico rimado. Esta forma, ahora no menos grata a nuestro oído, se ha difundido por el mundo; baste recordar ciertas composiciones de La urna (1911) del injustamente olvidado Enrique Banchs. De los ciento cincuenta y cuatro sonetos del texto original, Manuel Mujica Lainez ha traducido con maestría cuarenta y ocho.

El destino de Shakespeare

A diferencia de Dante, a diferencia de James Joyce, a diferencia de Flaubert (sé que esta progresión es descendente), Shakespeare, como Cervantes o Montaigne, nunca se propuso escribir una obra maestra. Lo movía el estímulo de las tablas. Inventó caracteres para que la gente aceptara argumentos que lo tenían sin cuidado. Ahora, creemos en Hamlet y no en las deleznables intrigas de la corte de Dinamarca; de un modo análogo, creemos en Alonso Quijano y no en los melancólicos percances que su crónica le atribuye. Casi podríamos decir que Shakespeare no se dedicó a la Literatura. Trabajaba para el presente, no para el tiempo.

El movimiento romántico, cuya fecha oficial en Inglaterra y en Alemania es 1798, lo canonizó, es decir, hizo que lo leyéramos como si el azar no tuviera parte en sus páginas. Que yo

sepa, el único disidente fue Byron que afirmó que un pequeño templo de mármol (la obra de Alexander Pope) es superior a una montaña de escombros (la obra de Shakespeare).

Conocemos a Hamlet y al Rey Lear, pero no a William Shakespeare. Sospecho que su extensa gloria postuma lo habría sorprendido, pero no lo habría interesado. Acaso para él, como para Próspero, todo está hecho de madera de sueños.

Temo no haber sido justo con Shakespeare. Para reparar esa culpa, me permito exhumar el fin de una parábola que di a la imprenta hace veinte años:

"La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie".

Buenos Aires, trece de diciembre de 1980.

Rafael Cansinos Assens, El candelabro de los siete brazos

Madrid, Alianza, 1986.

Wilde afirmó que un hombre, en cada instante de su vida, es todo lo que fue y todo lo que será, todo su pasado y su porvenir. Una confirmación de ese dictamen puede acaso buscarse en las selladas mónadas de Leibniz. Otra, en el libro que prologo.

El candelabro de los siete brazos apareció en 1914. El escritor, a la sazón, contaría treinta años. Su juventud fue lo que su tiempo y su España llamaban licenciosa y que ahora se llama normal; uno de los insistentes temas del libro es la melancolía de los hombres maduros y apagados que deben alejarse de la fiesta.

Cansinos era sevillano, de tradición católica. Hacia 1901 se trasladó a Madrid. Que yo sepa no volvería a ver el Guadalquivir y la Torre del Oro. Los poseería con esa plenitud que sólo puede deparar lo perdido. Desterrado en la capital, dilató su nostalgia de Andalucía en una nostalgia de Israel y, años después, cuando admirablemente tradujo El libro de las mil y una noches, en una nostalgia del Islam. Soñó, o exhumó, un antepasado judío perseguido por los familiares del Santo Oficio; el remoto ayer es fácilmente modificable. Profesó el judaismo y se casó con una judía, para engendrar en ella un hijo judío. Los judíos lo son por andanzas pretéritas de su sangre y por un heredado acto de fe; Cansinos eligió su destino. Entre sus muchos libros hay una antología del Talmud, vertido directamente del texto.

El estilo del Candelabro es el de los Psalmos, acentuado y modificado. Cada una de las partes que lo integran tiene como nombre una letra del alfabeto hebreo. Las escenas transcurren en Madrid, pero el ambiente es oriental. Los lupanares son harenes; las mujeres que bailan son bayaderas; el Café Colonial es el café de los divanes rojos; las tertulias del Colonial son congregaciones sabáticas. En ese primer libro ya están, para quien sepa leer entre líneas (quizá el único modo de leer, dada la imperfección del lenguaje) la entonación, las cadencias, las preferencias, las vastas y vagas metáforas, el culto romántico del fracaso y hasta la biografía venidera de quien sería mi maestro.

En una noche que ahora puede ser cualquier noche del año 1920, Pedro Garfias, que ignoraba que su destino lo llevaría a Oxford y a México, me presentó a Cansinos. Éste, para mí, ya era el autor de sentencias inolvidables ("mira, oh corazón, todo lo que has perdido" o "yo seré como un tigre de ternura") y de tersos poemas epigramáticos que firmaba Juan Las y que publicaba, casi secretamente, en la revista Grecia; desde esa noche, fue también un hombre alto, de lentos modales corteses y de nostálgica tonada andaluza. Como sucede con los muertos, y aun con los vivos, recuerdo menos su cambiante imagen que su inmóvil fotografía.

Al cabo de los años, la memoria suele ser inventiva o falaz; trato en estas líneas de rescatar lo que ahora me trae.

La reunión empezaba poco después de la medianoche. Los contertulios que él llamaba discípulos y que lo eran, podían llegar a treinta. Cansinos proponía un tema cualquiera: una estrofa, un libro, una imagen. No permitía la mención maliciosa de escritores contemporáneos.

Apenas si recuerdo una mención fugaz del hostelero de Pombo. Los grandes espejos reflejaban la conversada noche y las primeras claridades del día. Alto ya el sol, lo acompañábamos hasta la puerta de su casa.

Yo ponderé una noche, sinceramente, los Sueños de Quevedo; recuerdo que Cansinos me dijo, con desdén andaluz:

—Luciano de Samosata hace el gasto.

Un poeta argentino, de cuyo nombre no quiero acordarme, le había llevado un libro de versos. Cansinos lo hojeó con creciente displicencia. Nuestro amigo le dijo:

—Pero, Rafael, usted está leyendo los peores.

Cansinos asintió con estas palabras:

—En verdad, he tenido escasa fortuna.

Había publicado una oda al mar; yo lo felicité y me dijo:

—Espero poder verlo, algún día.

Recordé que Coleridge había escrito su Rime of the Ancient Mariner y que después vio el mar y éste lo defraudó. El mar de su imaginación era más vasto que el mar de los marinos.

He conocido a un hombre que sentía la terrible belleza de cada instante y el tiempo me ha dejado unas anécdotas, un poco de ceniza y la intransferible convicción de que era genial.

Fue un coleccionador de idiomas. Se jactó una vez de poder saludar a las estrellas en catorce lenguas clásicas y modernas. El tema de una de las veladas fue, lo recuerdo, el epíteto; Cansinos lo ilustró con este gran ejemplo de De Quincey: the central darkness of a London brothel. Tradujo del francés muchas obras, entre ellas la novela, hoy inexplicablemente olvidada, L'Enfer de Henri Barbusse; del inglés los English Traits de Emerson; del alemán, toda la vasta obra de Goethe; del ruso, la de Dostoievski; del griego, la de Juliano el Apóstata. En su mente fue todos esos hombres y también él. Mi ignorancia del árabe me ha inducido al deleitable examen de distintas versiones occidentales de Las mil y una noches; después de la primera, la de Galland, que abrevia las

prolijidades del texto, deja caer lo obsceno y acentúa lo mágico, la mejor, a no dudarlo, es la de Cansinos, que se publicó en México.

Cansinos fue el irónico fundador de la hoy olvidada secta ultraísta, que satirizó en La huelga de los poetas. Acuñó la voz ultraísmo hoy más o menos célebre. El ultraísmo se impuso la obligación de tramar metáforas nuevas. Yo creo, ahora, que no hay otras metáforas que las que pueden dar las afinidades genuinas que son costumbre inmemorial de la mente humana: los sueños y la vida, el sueño y la muerte, el tiempo y el río, las flores y las mujeres, los ojos y las estrellas, las diversas horas del día y los años del hombre. Cada generación las repite con una sintaxis distinta. El creacionismo de Huidobro o de Reverdy anheló una poesía que no fuera un reflejo del mundo externo y que fuera no menos independiente que el arte de la música.

Curiosamente, prescindió de la música.

No dejó estrofas como la de Leopoldo Lugones:

Ligero sueño de los crepúsculos, suave

como la negra madurez del higo;

sueño lunar que se goza consigo

mismo, como en su propia ala duerme el ave.

Optó por la emisión de sentencias breves. Juan Las (Cansinos) escribió: El río está lleno de espadas.

La línea es singular, pero asociar el brillo del acero al brillo del agua no es una novedad. Los poetas medievales de Escandinavia llamaron al mar la cadena azul de las islas. Vicente Huidobro escribió:

Los pájaros beben el agua de los espejos

Es un modo más bien incómodo de formular la antigua identidad de los espejos y del agua, no ignorada por Narciso. Escribió también:

Un tren puede rezarse como un rosario.

El tren es una sarta de vagones y el rosario una sarta de cuentas, pero la observación es trivial.

Cansinos observó que los teólogos no admiten otra creación que la creación ex nihilo, que nos revelan los primeros versículos de la Escritura. Señaló que cada palabra tiene un sentido o una connotación peculiar de la que no puede librarse.

Al cabo de siete años ginebrinos, poblados por la amistad de los amigos, por el estudio del latín y del alemán y por el descubrimiento de Conrad, yo iba a regresar a la patria. Sentí que al despedirme de Cansinos, de ese viajero inmóvil que exploró los reinos de la Tierra, me despedía de todas las bibliotecas de Europa y de su acumulado saber.

He declarado que en este primer libro ya está la voz de Rafael Cansinos Assens. Quizá la voz, la entonación personal, sea lo más perdurable de un escritor, no su doctrina o sus imágenes.

Quizá cada poeta sea su voz. La tumultuosa melodía de Shakespeare es, ahora, Shakespeare. La resplandeciente aridez de Kant (la definición es de Mauthner) es, ahora, Kant. La poesía, en el principio, fue el Verbo; sólo después fue escrita. La palabra estilo, cuyo sentido original es punzón, puede muy bien ser un error. La radiotelefonía, de la que ahora, no sin justicia, maldecimos, bien puede retraer la poesía a su origen oral. Sea lo que fuere, en este libro está la voz, la voz que puedo recordar y que extraño, de Cansinos Assens.

Hacia mil novecientos sesenta y tantos escribió este soneto:

La imagen de aquel pueblo lapidado

y execrado, inmortal en su agonía,

en las negras vigilias lo atraía

con una suerte de terror sagrado.

Bebió como quien bebe un hondo vino

Los Psalmos y el Cantar de la Escritura

y sintió que era suya esa dulzura

y sintió que era suyo aquel destino.

Lo llamaba Israel. Íntimamente

la oyó Cansinos como oyó el profeta

en la secreta cumbre la secreta

voz del Señor desde la zarza ardiente.

Acompáñeme siempre tu memoria;

las otras cosas las dirá la gloria.

Buenos Aires, 23 de noviembre de 1981.

Jorge Luis Borges selecciona Lo mejor de Paul Groussac

Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1981.

Conviene a la fama de un escritor el hecho de que asociemos inmediatamente a su nombre el de uno de sus libros. Así, la sola mención de Sarmiento evoca el Facundo. En el caso de Groussac no se da una circunstancia de esa índole. Ello puede atribuirse a la diversidad de sus intereses; Groussac fue un historiador, un crítico, un hispanista, un atento viajero, un estudioso de lo

presente y de lo pasado, y siempre un estilista. Pensó, sin duda, en un libro esencial, pero no ignoraba que su destino le vedaba escribirlo en su propia lengua.

A fines del siglo XIX y a principios del XX los modernistas, bajo el influjo de las letras de Francia, renovaron el verso castellano, su vocabulario, su métrica y sus metáforas. La tarea fundamental de Groussac fue la renovación de la prosa. Alfonso Reyes me confió que la lectura de sus libros le había enseñado de qué modo había que escribir.

Groussac juzgaba que el francés, a lo largo de las generaciones, ha sido más trabajado que el castellano y que debía ser su modelo, así como lo fue el latín, en el siglo XVII, para Quevedo y para Saavedra Fajardo. Esto no significa que aprobara o aconsejara los galicismos, pero sí la economía verbal y la probidad que son características del francés.

Quizá bajo el estímulo de Hugo, que era uno de sus Pocos dioses, sintió el vasto influjo de Shakespeare y la belleza del idioma inglés. Apreciaba a Coleridge y a Carlyle. Debemos lamentar, sin embargo, su quizá voluntaria incomprensión de la literatura que los Estados Unidos dieron al mundo en el siglo pasado y que él negaba en bloque, sin excluir de esa negación a Emerson, a Poe y a Whitman.

Groussac no se propuso nunca el tono épico, pero éste le salió al encuentro, casi contra su voluntad, en su relato del éxodo de los mormones. Podemos descartar sin peligro sus incursiones por el drama, por el verso y por la narración. No era un soñador de invenciones, sino un hombre muy inteligente, muy culto, menos propenso a la fe que a la incredulidad y a la ironía.

Lugones solía definirlo como un profesor francés, pero Groussac superaba los límites que esa definición sugería. Pudo éste quejarse alguna vez: Ser famoso en América del Sur no es dejar de ser un desconocido. Consta que a un periodista le dijo: ¿Qué puedo hacer yo en un país donde Lugones es un helenista?

Fustigó a Luciano Abbey, que postulaba un idioma argentino. ¿Qué no hubiera dicho de la Academia del Lunfardo, ese paciente juego de sinónimos ejercido por saineteros? Recuerdo que a Roberto Arlt le echaron en cara su total ignorancia del lunfardo; replicó que él se había criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y que realmente no había tenido tiempo de estudiar esas cosas.

Groussac es uno de los pocos que han abordado la historia argentina sin superstición, rasgo singular en nuestro país, donde se puede discutir o negar a César o a Spinoza o al general Mitre, pero no a San Martín. Del todo ajeno a la beatería nacionalista, Groussac dijo de cierta Historia de la Literatura Argentina, que era la historia de lo que orgánicamente no existió nunca. Las culturas orientales no le interesaban y acuñó la palabra "japonecedades", que sin, duda habrá pensado en francés: "japonaiseries". La Historia era para él, como para casi toda su época, lo que había ocurrido en Occidente.

De las obras de Groussac, algunos preferirán la biografía de Liniers; otros, Mendoza y Garay; yo elegiría Crítica literaria, El viaje intelectual y Del Plata al Niágara. La crónica de viaje tiende a ser escrita hoy por turistas, que se resignan a greguerías o que describen los países a medida que los descubren. Gibbon y Goethe conocían a Roma antes de su viaje físico a Roma.

Groussac había estudiado la historia de las muchas regiones que recorrió antes de emprender esos viajes.

A diferencia del Dios de los panteístas, Groussac no está presente en toda su creación. Su obra maestra fue su estilo, ese vaivén de retórica apasionada y de ironía epigramática.

Este volumen antológico no quiere reemplazar la plenitud de una obra vastísima. Quiere ofrecer a los lectores el singular sabor de esa obra. Groussac puede seguir enseñándonos que el sentimiento y el pensamiento son esenciales, no los excesos o las imprudencias de la palabra.

Groussac es, sin habérselo propuesto, una parte preciosa y necesaria de nuestras letras.

Toda lectura tiene la obl igación fundamental de ser un placer; queremos invitar al lector a esa felicidad.

II

(Artículo publicado en La Prensa de Buenos Aires el 11 de noviembre de 1979, con motivo del cincuentenario de la muerte de Groussac).

Carlyle afirma que la historia universal es un texto que debemos continuamente leer y escribir y en el que también nos escriben. Las últimas palabras, que nadie puede oír sin algún horror, sugieren que no hay cosa en la Tierra que no sea un signo o una letra de la criptografía de Dios. Cada piedra, cada hormiga, cada árbol y cada hombre, debe cumplir una misión que ignora y que tiene su lugar en la trama. Así lo entendieron Swedenborg y León Bloy. Examinaremos a la luz de esa extraña hipótesis el extraño destino de Paul Groussac, que tal vez tardó en aceptarlo.

En cierto diálogo con Alfonso de Laferrére, que de algún modo fue su discípulo, se equipara a un pintor que no pudiera usar la mano derecha. En esa metáfora, creo, está la clave que buscamos. Paul Groussac fue un gran argentino (los demagogos no han logrado aún devaluar esa hermosa palabra), un humanista con su mucho de latín y su algo de griego, un devoto de Shakespeare y de Lucrecio, un historiador imparcial para quien los proceres eran falibles hombres de carne y hueso y no respetados mitos incómodos o meras estatuas de bronce, un hispanista que profesó, como otros franceses, el no correspondido amor a España, un crítico dotado de casi infinita curiosidad y del hábito del análisis, un viajero conocedor del pasado de cada una de las tierras que visitaba, una inteligencia irónica y desvelada, teñida de amargura, un civilizador, como Sarmiento.

No fue lo que hubiera querido ser: un gran escritor de lengua francesa, a la manera de Renán y de Taine. Otra cosa, para nuestro bien, determinó el destino. Desterrado de su patria, que siempre lo ignoró, y de su amada lengua natal, tuvo que condescender a un idioma que manejó con arte riguroso pero que no llegó a querer.

Como Cervantes, no halló nunca la poesía en el verso, pero sí muchas veces en el cambiante curso de la prosa. Dicto estas líneas y recuerdo al azar la evocación de la vida en la carabela, el melancólico relato de la última visita a Alphonse Daudet, que no se cumplió, el ensayo vernáculo que dedicó a Calandria, ese matrero y payador, y la crónica épica de la travesía del desierto por los mormones, a quienes impulsaba una fe ilusoria.

Lúcidamente ahondó en la psicología, no maculada entonces por Freud, y nada le costó refutar la apresurada tesis de Lombroso sobre los estigmas del genio. Estudió el laberinto de los sueños y le fue dado preguntar: ¿No es prodigioso que cada mañana, con la buena y santa luz del sol, emerja también la inteligencia intacta de sus tinieblas y fantasmas nocturnos?

Todos los libros de Groussac son de lectura hedónica, pero su obra capital no es ninguno de ellos ni siquiera el conjunto, es la diversa y delicada lección que depara su estilo.

El modernismo trajo a nuestro verso la música verbal de los simbolistas, del Parnaso y de Hugo, pero su prosa fue casual o decorativa. A Paul Groussac le cupo iniciar la renovación.

Después vendría el más ilustre de sus muchos lectores: Alfonso Reyes.

Sus instrumentos fueron la razón y la gracia, los años y el destierro. Su muerte física cumple hoy medio siglo; yo sé que está a mi lado, aconsejándome, yo, que no me atreví a conocerlo.

Desde su sombra, Paul Groussac nos obliga a ser inteligentes y justos.

Leopoldo Lugones, Yzur

Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

No es aventurado afirmar que "Yzur" es el primer cuento fantástico, no sólo cronológicamente, lo cual es de escasa importancia, sino también estéticamente, de la literatura argentina. Este juicio puede llevar a la polémica y no a la convicción; digamos que es uno de los dos mejores cuentos y dejemos al discreto lector la elección del otro, o de los otros.

Descendamos ahora a las circunstancias históricas. Las fuerzas extrañas aparecieron en Buenos Aires en 1906. Alguien ha observado que Lugones tuvo diversos y sucesivos maestros y que no hay libro suyo en el que no percibamos inequívocamente a éste o aquél. Albert Samain preside Los crepúsculos del jardín; Jules Laforgue, el Lunario sentimental; Hugo está en todas partes. Jovis omnia plena. Cabría notar que, para Leopoldo Lugones, la lectura de un texto y el descubrimiento de un escritor no fueron experiencias menos íntimas y esenciales que las desventuras o los dones de una pasión. ¿Qué razón puede haber para no admitir que un

literato sea sensible a la literatura? Emerson ha escrito que la poesía nace de la poesía. Las fuerzas extrañas fueron soñadas y redactadas bajo el influjo de Poe, de Wells y, menos probablemente, de su contemporáneo Papini. Esos autores estaban al alcance de todos, pero sólo Lugones escribió Las fuerzas extrañas.

En ese volumen se incluyen cuatro breves obras maestras. Una, indiscutible, es "La lluvia de fuego". Su estímulo fue el versículo 24 del capítulo 19 del Génesis, que se lee así en la clásica versión española de Casiodoro de Reina: "Entonces llovió Jehová sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos". Ese texto lacónico fue un punto de partida para la imaginación de Lugones, que lo amplió con rasgos circunstanciales y con la personalidad del narrador, que, desde luego, tiene menos de hebreo que de griego.

Otro, "La estatua de sal", procede del versículo 26 del mismo libro: "Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal". Se atribuye a Pitágoras el dictamen de que no se debe mirar atrás en las despedidas; esto puede interpretarse de un modo mágico o, esencialmente, de un modo psicológico. La mujer de Lot se transforma en estatua de sal porque ha visto una cosa que está vedada a los ojos humanos. Así lo afirman las últimas palabras del cuento, cuyo protagonista no es la mujer sino el anacoreta Sosístrato.

Este relato que se deriva del anterior, es inferior al anterior por su evidente falta de unidad.

Sus patéticas páginas abundan en frases memorables, dignas de su autor y de Hugo. Casi al azar citemos:

"A los ojos del solitario apareció una mujer, vieja como la eternidad, envuelta en andrajos terribles, de una lividez de ceniza, flaca y temblorosa, llena de siglos".

El más famoso de los sonetos de Heredia es el llamado Fuite de centaures. Heredia empieza con centauros y concluye con Hércules; Lugones, en "Los caballos de Abdera" nos da un relato de carácter histórico y bruscamente asciende a lo mitológico. El soneto, cuyo tema es un episodio del cuarto trabajo de Hércules, vale harto menos que el relato sugerido por él. He aquí el verso final:

"L'horreur gigantesque de l'ombre herculéene"

Comparémoslo con el fin del texto de Lugones:

"Bajo la cabeza del felino, irradiaba luz superior el rostro de un numen; y mezclados soberbiamente con la flava piel, resaltaban su pecho marmóreo, sus brazos de encina, sus muslos estupendos. Y un grito, un solo grito de libertad, de reconocimiento, de orgullo, llenó la tarde: —

¡Hércules, es Hércules que llega!"

De los diversos y admirables relatos de Las fuerzas extrañas, hemos elegido, para este libro inaugural de la serie, el titulado "Yzur". En el primer decenio de nuestro siglo, el castellano escrito vacilaba entre los remedos académicos, el desenfado de lo que Paul Groussac apodaba "prosa de sobremesa" y el dulce estilo nuevo, a la vez musical y visual, de los modernistas. Lugones, que era modernista, no lo fue en este cuento. "Yzur" está narrado en primera persona; esa persona corresponde a un investigador, circunstancia feliz que obligó a su autor a elegir un modo severo y a rechazar las tentaciones de un estilo decorativo. Ensayar en esta página liminar el examen de la fábula de que gozará enseguida el lector podría llevarnos a estropear las hermosas sorpresas de su lectura. Cabe adelantar, sin embargo, que su última página, como la de ciertas narraciones de Henry James, es voluntaria y sabiamente ambigua. No sabremos nunca si corresponde a una gradual locura del mono o a una gradual locura del hombre solitario y obseso.

La insegura etimología de la palabra "Yzur" da verosimilitud al relato, ya que la realidad no es dudosa pero su conocimiento lo es. La extraña idea de que el silencio de los simios es voluntario o lo fue en el pasado, ha sido sugerida por Descartes. El comienzo es deliberadamente prosaico; lo fantástico y lo poético van creciendo a lo largo de la lectura.

Buenos Aires, nueve de junio de 1982.

Eduardo Wilde, La primera noche de cementerio

Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

Para su tiempo, Eduardo Wilde fue un profesor de matemáticas, un médico de la parroquia de Montserrat, un profesor de anatomía, un periodista y un destacado político liberal. Dos veces fue ministro. Propició la enseñanza laica, gratuita y obligatoria y el matrimonio civil. Durante su gestión y con su apoyo fueron aprobadas la construcción del Teatro Colón y del Hospital

Fernández. En 1871 luchó contra la fiebre amarilla y estuvo cerca de la muerte, atacado por ella.

Viajó por Rusia, por diversas naciones de Europa y por los Estados Unidos.

Para nosotros y para el porvenir, Eduardo Wilde, despojado de esas heterogéneas circunstancias es las páginas que escribió. Es, ante todo, el libro Prometeo y Cía. Es, ante todo, el memorable cuento "La primera noche de cementerio".

A fines del siglo XIX y a principios del XX, el cuento no era un premeditado objeto verbal, provisto de un principio, un medio y un fin, como aristotélicamente quería Edgar Alian Poe, sino lo que Zola apodaba ambiciosamente une tranche de vie, una tajada de vida. El riesgo de esta especie del género es el irresponsable caos; el de la otra, un pequeño cosmos artificioso. El extraño cuento de Wilde que prologo ahora elude con soltura esos dos extremos. Empieza siendo triste y siendo satírico ("un sacerdote que se ha puesto la camisa sobre toda la demás ropa"), es, cuando aparece el niño, patético, y al final es fantástico, pero esas transiciones han sido obradas de un modo tan sincero que el lector las acepta y no las advierte. Sentimos que Wilde ha dejado fluir libremente su poderosa imaginación, que ha partido de rasgos circunstanciales y que la meta es una pesadilla que no nos parece arbitraria. No sé si es lícito recordar aquí el último poema de la literatura anglosajona, que se compuso en Inglaterra en el siglo XI, después de la derrota de Hastings. El tema es de algún modo el mismo. Leemos en él:

Para ti fue edificada una casa antes que nacieras;

para ti fue destinada esta tierra antes que salieras de tu madre.

Sin puertas es la casa y oscura está adentro;

ahí estás duramente encarcelado y la muerte tiene la llave...

Casi cien años han pasado desde la publicación de este cuento en el volumen Prometeo y Cía. (Buenos Aires, 1899). Es habitual que la lectura de páginas pretéritas exija del lector una indulgencia de orden histórico; ello no acontece, por cierto, con "La primera noche de cementerio".

Nos conmueve y nos lleva como si hubiera sido escrita el día de hoy. Como toda buena literatura es contemporánea y seguirá siendo contemporánea. Su lenguaje es el de un señor argentino, que no trata de ser criollo, a la manera voluntaria de los gauchescos. Wilde es espontánea y fatalmente argentino, como lo fue Mansilla.

El humorismo que llevaba en la sangre es uno de sus rasgos diferenciales. Como todo lo elemental, como el sabor del vino, como el color que se llama negro, como el amor o el miedo, el humorismo no se deja diluir en definiciones; Chesterton opinaba que buscar una definición del humor es una prueba manifiesta de que no lo sentimos. Wilde era fácilmente sarcástico; ello se advierte en toda su obra, singularmente en sus polémicas.

De buena tradición unitaria, Eduardo Wilde nació en el destierro, en Tupiza, Bolivia, el año 1844. Moriría en Bruselas, el año 1913.

Buenos Aires, cuatro de agosto de 1982.

Ezequiel Martínez Estrada, La inundación

Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

Almafuerte, pensando en Almafuerte, pudo escribir:

Y, como buen genial, contradictorio.

Mi recuerdo personal de Ezequiel Martínez Estrada, que fue sin duda un hombre de genio, confirma esa opinión. A mi mente acuden memorias de muy diversa índole: su voz de criollo antiguo, sus dictámenes, siempre categóricos y no pocas veces amargos, los pájaros comiendo migas de pan en su palma abierta, su enfermiza costumbre de buscar, y por supuesto de encontrar, interpretaciones malignas de todo lo ocurrido durante el día. Pedro Henríquez Ureña me confió que se vio obligado, a la larga, a renunciar a su amistad, por obra de esa terca distorsión de palabras o hechos casuales. Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y yo, habíamos compilado una antología de poesía lírica; en el prólogo declaré que Martínez Estrada era el primer poeta argentino contemporáneo. Declaraciones semejantes, ahora lo sé, no llevan a la convicción sino a la polémica.

Publicado el libro, Martínez Estrada empezó a eludirme. Un amigo común indagó la causa: Martínez Estrada

me acusó de obrar de un modo pérfido, ya que al exaltar su poesía, yo había querido condenar y borrar toda su obra en prosa. Una vez me dijo: "Aquí donde me ve, amigo Borges, yo he sido un hombre de cuchillo y revólver, mimado por las pupilas de los prostíbulos de la campaña santafesina y bonaerense". Se trata, estoy seguro, de una calumnia. El mero hombre de talento está libre de esas pasajeras ausencias, no así el hombre genial.

Era, como yo, un autodidacta. Del todo ajeno al rigor azaroso de los exámenes y a esa contradictio in adjecto, la lectura obligatoria, sólo había interrogado los textos que realmente le interesaban, los que nos acompañarán hasta el fin.

El intenso relato que prologo es un modelo de sincera imaginación. Nada hay casual en él; sus muchas páginas han sido soñadas, casi puedo decir han sido vistas, con rigor minucioso.

Como aquel otro, célebre, del Quijote, el párrafo inicial ("Nadie imaginó que en aquella iglesia cupiera tanta gente ni que alguna vez hubiesen de ser invadidas sus naves por una horda de vecinos pacíficos, capaces de los mayores excesos") nos traslada sin prisa, mágicamente, de nuestro mundo cotidiano al imprevisto mundo de la fábula. Si no me engaño, una frase larga conviene para comenzar un relato.

Los rasgos circunstanciales abundan en las páginas que leeremos: han sido inventados tan justamente que parecen fatales y verdaderos. Al dictar estas líneas, recuerdo especialmente lo que atañe a los perros y a los caballos. Coleridge declaró que la fe poética es una suspensión voluntaria, o complaciente, de la incredulidad; en el caso de "La inundación", ese acto de fe es inmediato e insensible. El despiadado fin, con su ilusorio y momentáneo arco iris, no es un ardid sumado a otros ardides; es algo necesario y terrible que los lectores aceptamos como lo aceptan los pobres personajes de la ficción.

Escoto Erígena creía que la Biblia es capaz de un número infinito de lecturas, comparables al tornasolado plumaje del pavo real; Dante, en la famosa epístola latina que dirigió a Can Grande della Scala, afirma que la comedia puede ser leída, como la Escritura, de cuatro modos y que el segundo es el alegórico. El texto de Ezequiel Martínez Estrada es tan rico que es posible, aunque no deseable, que alguien lo lea de ese modo. La iglesia sería la humanidad; la inundación, el fin de los tiempos; el padre Demetrio, la fe; el médico, la ciencia, y así de lo demás.

Resumido y contado, el argumento de "La inundación" apenas nos permite entrever vagas posibilidades sentimentales. Leído, nos conmueve intensamente. Las páginas que esperan al lector son, como en un poema, tales palabras en tal orden, con tales sugestiones y con tales cadencias. Ello confirmaría lo que Ezequiel Martínez Estrada citando a Proust, dijo en Moscú a un grupo de estudiantes, unánimemente obtusos: "El fondo de las ideas es siempre la apariencia de un escritor, y la forma, la realidad".

Buenos Aires, diecinueve de agosto de 1982.

Silvina Ocampo, Autobiografía de Irene

Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

Como el Dios del primer versículo de la Biblia, cada escritor crea un mundo. Esa creación, a diferencia de la divina, no es ex nihilo; surge de la memoria, del olvido, que es parte de la memoria, de la literatura anterior, de los hábitos de un lenguaje y, esencialmente, de la imaginación y de la pasión. Kafka es creador de un orbe eleático de infinitas postergaciones; James Joyce, de un orbe de hechos ínfimos y de líneas espléndidas; Silvina Ocampo nos propone una realidad en la que conviven lo quimérico y lo casero, la crueldad minuciosa de los niños y la recatada ternura, la hamaca paraguaya de una quinta y la mitología.

Ayudado por la miopía gradual y ahora por la ceguera, vivo entre tentativas de soñar y de razonar; la mente de Silvina recorre con delicado rigor los cinco jardines del Adone, consagrado cada uno a un sentido. Le importan los colores, los matices, las formas, lo convexo, lo cóncavo, los metales, lo áspero, lo pulido, lo opaco, lo traslúcido, las piedras, las plantas, los animales, el sabor peculiar de cada hora y de cada estación, la música, la no menos misteriosa poesía y el peso de las almas, de que habla Hugo.

De las palabras que podrían definirla, la más precisa, creo, es genial. Se ha dicho que el talento es una fuerza que el hombre puede dirigir; el espíritu sopla donde quiere (Juan, 3,9) y puede salvar o perder. De ahí las habituales inconstancias de la obra de genio. Hugo escribió que Shakespeare estaba sujeto a ausencias en el infinito.

La prosa de Silvina Ocampo no es menos inspirada que sus versos. Este relato es una prueba. Esencial o superficialmente, el tema es un precioso don que luego se revela como terrible.

En el Vathek de William Beckford, le prometen a un rey un infinito y resplandeciente palacio, poblado de esplendores y multitudes: ese palacio es el Infierno. En la "Autobiografía de Irene", el ominoso don es de orden profético. No lo creo imposible; es raro que yo pueda saber lo que pasó en Ur de los caldeos, hace ya tantos siglos, y no lo que pasará en esta casa dentro de unos minutos, digamos un llamado de teléfono. Tal vez a la memoria del pasado quepa sumar la del futuro, que ya tiene su nombre en todas las lenguas: presentimiento, foreboding.

No ensayaré un resumen de estas páginas. La historia sólo puede ser contada con todas las palabras y todas las circunstancias del texto.

Buenos Aires, catorce de septiembre de 1982.

Leopoldo Lugones, Romances del Río Seco

Córdoba, Alción Editora, 1984.

Francisco Luis Bernárdez pensaba que de los muchos libros que integran la labor poética de Lugones, el mejor era éste. Comparto su dictamen, pero me pregunto si una preferencia es posible en el caso de una labor tan heterogénea.

En 1916, Lugones había canonizado, por decirlo así, el Martín Fierro. Elevó la conmovedora historia de un asesino, que también es un desertor, a la ilustre categoría de una epopeya. Años después habrá sentido que su triste protagonista sólo correspondía a una de las especies del género: el matrero o el gaucho malo. Lugones se había criado en el campo y conocía bien los buenos modales, la picardía y la ironía del campesino. Más allá de la fábula, a veces cruel, lo más admirable de este volumen es su pausada entonación.

En toda la obra de Lugones, como en la de Quevedo, sentimos el esfuerzo, la incómoda y continua gravitación de redacciones anteriores. Los Romances del Río Seco, por lo contrario, parecen espontáneos. Son de una limpidez casi anónima. Diríase que Lugones, al componerlos, renunció a su arte retórica, a la manera de aquel Próspero que, en cierta famosa comedia, renuncia al arte de la magia.

Buenos Aires, quince de septiembre de 1982.

Santiago Dabove, Ser polvo

Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.

A más de medio siglo de distancia, no puedo recordar aquella perdida tertulia de cierto café de Balvanera sin pensar en los Dabove. Macedonio Fernández la presidía lacónicamente. Para cada uno de nosotros, toda la semana no era otra cosa que la víspera de la noche del sábado. Norah, mi hermana, nos llamaba los macedonios. Los Dabove y Enrique Fernández Latour venían de Morón.

El diálogo empezaba a las nueve y se dilataba hasta el alba. A nadie le importaba la promoción, tan codiciada ahora. Queríamos reflexionar, soñar y escribir y, eventualmente, publicar. El fracaso o el éxito no contaba.

Como Schopenhauer y como Swift, a quienes releía y rememoraba, Santiago Dabove era de una amargura esencial. Se jactaba de no haber cometido el mayor pecado, engendrar un hijo, porque engendrar un hijo es condenar un hombre a la vida, que es la cosa más atroz.

Estaba empleado en el hipódromo de Palermo y fuera de algún viaje al sur de la provincia de Buenos Aires, no salió nunca de su pueblo. Una vez me dijo, sonriendo, que disponía de todos los materiales que se precisan para la redacción de una gran novela, porque siempre había vivido en Morón. Mark Twain decía lo mismo del Mississippi, cuyas barrosas aguas incesantes había surcado tantos años como piloto. Quizá todas las variedades humanas estén representadas íntegramente en cualquier lugar del planeta y quizá en cada hombre. En lo que se refiere al prejuicio naturalista de que los escritores deben viajar en busca de temas, Santiago lo juzgaba menos afín a la literatura que al mero periodismo.

Se pasaba los días en Morón, conversando de noche con los vecinos, sin excluir algún guapo. Afirmaba que los cuchilleros tenían el hábito de matar a traición y que el duelo criollo era una leyenda, propagada por Eduardo Gutiérrez. Como se ve, su amistad era generosa y católica. Le

gustaba perderse en la guitarra, según la memorable expresión de Pedro Leandro Ipuche.

Macedonio nos dijo que era imprudente hablar de música sin conocer la previa opinión de Santiago. El arte de la música, del que los astros no han querido que yo sea digno, fue para él un goce de la emoción y también de

la inteligencia. La ejecutaba con destreza, pero prefería escucharla y analizarla.

Ese bondadoso podía ser duro. Alguien dijo delante de él que a fulano pensaba romperle la cara; Santiago le tomó la mano derecha, la sujetó y no la soltó hasta después de un tiempo incómodo.

No sé si puedo registrar una circunstancia menor. Observé que en su casa los cajones de los muebles, a medio abrir, estaban curiosamente vacíos. No había ni papeles ni lapiceras ni cartas viejas; los Dabove se negaban a conservar esas cosas inútiles, como si les pesara lo material.

El persa Hafiz pudo escribir: Soy: mi polvo será lo que soy. Ese dictamen, que parece eludir a la resurrección de la carne o al tiempo circular de los pitagóricos, se asemeja al título de este cuento, que es todo lo contrario. "Ser polvo" es, de hecho, un relato fantástico, pero tan convincente es su ejecución que lo aceptamos como real, cada vez que lo leemos. Es como toda buena literatura, una confesión; Santiago lo escribió porque se sentía íntimamente polvo.

Santiago Dabove nació en Morón, patria de sus mayores, en 1889 y murió en 1952 en ese mismo pueblo. No lejos de la plaza, hay ahora una calle cuyo nombre es Los Dabove.

Buenos Aires, veinticuatro de setiembre de 1982.

Esteban Echeverría, El matadero

Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1984.

José Esteban Echeverría nació en la ciudad de Buenos Aires en 1805 y murió en la ciudad de Montevideo, en el destierro, en 1851. En Buenos Aires fue dependiente en una casa de comercio; ser dependiente, entonces, no era una ocupación subalterna. A los veinte años viajó a Europa; para los sudamericanos de aquel tiempo, Europa era Francia. Como Ricardo Güiraldes, Echeverría llevó su guitarra a París, la guitarra que había templado en los lupanares de los arrabales del Sur. Descubrió y leyó a Víctor Hugo, lo cual es un acontecimiento en la vida de cualquier hombre. Lo fue singularmente para él, ya que le reveló el romanticismo. En 1830 regresó a Buenos Aires. Formó con algunos amigos la logia democrática Asociación de Mayo. Conspiró contra la dictadura de Rosas y, como tantos unitarios, emigró al Uruguay. No alcanzó la batalla de Caseros; un año antes falleció en la ciudad sitiada.

La obra de Echeverría es múltiple. Su detallado examen sobrepasa los obligados límites de este prólogo. Hay escritores que perduran en la historia de la literatura; otros, los menos, en la propia literatura. Echeverría corresponde a ambas categorías. En el poema La cautiva, descubre las posibilidades estéticas de la pampa y de los indios nómadas; el cuento El matadero nos toca de manera inmediata, más allá de las obras que lo siguieron o de la fecha en que fue escrito.

Increíblemente, hay quien ha percibido en El matadero el influjo de la picaresca española.

Ésta, según se sabe, no se le atrevió nunca a la muerte y se resignó a pequeñas astucias y a moralidades caseras. En el texto de Echeverría hay una suerte de realismo alucinatorio, que puede

recordar las grandes sombras de Hugo y de Hermán Melville. El preámbulo es vacilante, pero después van ocurriendo cosas atroces que nos parecen verdaderas. La historia está llena de sangre y llena de barro. El percance del gringo prefigura la muerte del unitario. Recuerdo que a mi padre lo impresionaba menos aquella muerte que la del chico decapitado por el lazo. Los hechos del relato tienen más fuerza que lo que dicen los personajes. Pasa lo contrario en Don Segundo Sombra.

Hacia la misma fecha en que fue redactado este cuento y en la misma ciudad, el hoy casi olvidado Hilario Ascasubi escribió una página memorable, cuyo tema es el mismo y que se ha agregado a este libro. El lector puede compararlos y determinar sus simpatías y diferencias.

Buenos Aires, ocho de diciembre de 1982.

Leopoldo Lugones, Antología poética

Madrid, Alianza, 1982.

No menos memorable para la historia que el culteranismo o el conceptismo o el tardío movimiento romántico, el modernismo renovó, a fines del siglo XIX y a principios del XX, las asaz diversas literaturas cuyo instrumento común es el castellano. Entre sus precursores cabe incluir al mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, al colombiano José Asunción Silva y, según Juan Ramón Jiménez, al sevillano Gustavo Adolfo Bécquer y al

cante jondo. El modernismo renovó la métrica, el vocabulario, los temas, las imágenes y lo que podríamos llamar la respiración de la prosa y del verso. Las olvidables sectas que ruidosamente lo sucedieron son consecuencias de esa gran libertad. Su visible adalid, su Góngora o su Quevedo, fue, de este o del otro lado del Atlántico, Rubén Darío. He conversado con Lugones contadas veces; recuerdo su costumbre nostálgica de desviar nuestro diálogo para referirse a "mi amigo y maestro, Rubén Darío". Esa espontánea confesión filial no dejó nunca de sorprenderme, ya que provenía de un hombre autoritario, soberbio y reservado. En el año 1909, Lugones dedicó su Lunario sentimental "a Rubén Darío y otros cómplices". Las clamorosas novedades de este volumen fueron escándalo de todos; se dice que también del propio maestro. Lo indiscutible es que nadie llevó tan lejos como Lugones las audacias de la nueva escuela.

Para nosotros, la historia de Lugones es, ante todo, la historia de sus libros, pero conviene registrar aquí algunos datos de carácter biográfico.

Nació en 1874, en un pueblo de la provincia mediterránea de Córdoba; en 1938 se suicidó en una de las islas del Tigre, ese intrincado y verde archipiélago que se alarga al noroeste de la ciudad de Buenos Aires. Sus mayores fueron conquistadores asturianos y militares de nuestra Guerra de la Independencia. Los conmemora en aquel sencillo y fuerte poema que así concluye: Que nuestra tierra quiera

Salvamos del olvido

Por estos cuatro siglos

Que en ella hemos servido.

El verbo es típico de Lugones, que siempre concibió su destino como una disciplina. Se crió en el campo, que conoció y amó minuciosamente. A los veinte años, cursados sus estudios universitarios, fue a Buenos Aires, que le daría lo que acaso le había faltado: el diálogo filosófico y literario. En el Ateneo trabó amistad con Darío. Afiliado al Partido Socialista, publicó violentos artículos en La Montaña, que derivó su nombre de una de las banderías extremas de la Revolución Francesa. Fue compañero de José Ingenieros, de Juan B. Justo y de Macedonio Fernández. En 1897

dio a la prensa su primer libro de versos Las montañas del oro, donde advertimos el influjo de Hugo y, quizá, de Almafuerte. Éste, fácilmente iracundo, no agradeció esa prueba de admiración y dijo: "Lugones quiere rugir, pero no puede. Es un Almafuerte para señoras". Fue profesor de literatura en el Colegio Nacional y, después, inspector de escuelas. A partir de 1914, dirigió en París la Revue Sud-Américaine. Profesó entre otros el amor de Grecia y el amor de Francia. Siempre le interesó la teosofía, cuya influencia es notoria en sus dos libros de relatos Las fuerzas extrañas (1906) y Cuentos fatales (1924), pero se convirtió, en sus últimos años, a la fe católica, de la que antes había abominado.

Fue director de la Biblioteca del Maestro. Colaboraba con regularidad en La Nación donde conoció a uno de sus contados amigos íntimos, Alberto Gerchunoff. Otro fue el poeta menor Luis María Jordán. Fundó y presidió la Sociedad Argentina de Escritores. Yo estaba enemistado con él; muy generosamente me incluyó en la lista de los vocales.

Se había jactado siempre de ser el marido más fiel de Buenos Aires. La conciencia de una infidelidad lo llevó, dicen, a la decisión del suicidio. Esta causa no puede haber sido la única.

Nunca una causa es única. En cierta habitación de un hotel del Tigre, que aún se muestra a los curiosos, tomó en un atardecer del año 1938, una dosis de cianuro. No tuvo tiempo de reponer el vaso en la mesa; el vaso se hizo trizas. Mucho antes había escrito: "Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte". Este concepto es de índole pagana; podemos recordar a Petronio, a Séneca y a Mishima.

Fue sucesivamente anarquista, socialista, elocuente partidario de los Aliados en aquella primera guerra civil europea que ahora llamamos la Primera Guerra Mundial, y predicó, al fin, la Hora de la Espada o sea el fascismo. Nunca medró con esos cambios; fue siempre un hombre ético.

Vencedora la revolución militar de 1930, Uriburu le ofreció la dirección de la Biblioteca Nacional, cargo que él habría honrado. Lugones lo rehusó, alegando que el amor de la patria lo había llevado a participar en la revolución y que, por consiguiente, no podía aceptar de su triunfo un beneficio personal. Otro ejemplo de su íntima nobleza data de 1912. El crítico venezolano Rufino Blanco Fombona señaló las afinidades del libro Los éxtasis de la montaña (1904) de Herrera y Reissig y de Los crepúsculos del jardín (1905) de Lugones. Acusó a éste de plagio. A primera vista la imputación era irrefutable, pero como declararían después conocidos escritores del Uruguay —

Horacio Quiroga, Víctor Pérez Petit y Emilio Frugoni—, las poesías incriminadas ya habían aparecido mucho antes en revistas de Buenos Aires y de Montevideo. Lugones pudo haber contestado, pero había sido amigo de Herrera muerto en 1910, y le desagradaba decir que él había sido su maestro y el otro, su discípulo.

La prosa de Lugones merecería un estudio que no ha sido aún ensayado. En El imperio jesuítico (1904) la abundancia retórica del autor conviene a la región descrita, Misiones. Casi del todo ajenos al estilo decorativo del modernismo son los precisos y admirables cuentos fantásticos

"Yzur", "La lluvia de fuego" y "Los caballos de Abdera", que figuran en Las fuerzas extrañas. Su estudio El payador (1916) inicia lo que podría sin exceso llamarse la canonización del Martín Fierro. Ya que nuestro volumen se limita a la poesía de Lugones, pasaremos ahora a considerarla.

Un poeta no sólo es un artífice, un hacedor, sino también un hombre que siente con intensidad y complejidad. Para Lugones, el descubrimiento de un libro o de un estilo fue una experiencia no menos capital que las otras que tejieron su vida. No sé si cabe recordar a Alonso Quijano, a quien enloqueció su biblioteca, o a Dorian Gray, envenenado por un libro de Huysmans, como lo refiere Osear Wilde. Sólo la poesía inspira la poesía, escribió Emerson. La presencia de Hugo es evidente en Las montañas del oro; la de Albert Samain, poeta menor, en Los crepúsculos del jardín; la de Laforgue, en el Lunario. Lugones los imita, pero no deja nunca de ser Lugones.

Siempre oímos su voz.

Como Byron o Browning, Lugones exploró las posibilidades lúdicas de la rima. Recordemos algunas de sus diabluras: boj-reloj, apio-Esculapio, sarao-cacao, copos-Atropos, garbo-ruibarbo, oréganos-lléganos, insufla-pantufla, picara-jicara, hongos-oblongos, orla-por la, petróleo-mole o, náyade-haya de, pretéritas-in vino veritas, apoteosis-dosis. En La pipa de kif, Valle Inclán prosigue ese juego.

Renovó también la metáfora. El Lunario agota, o parece agotar, la cifra de las cosas que pueden compararse a la luna. Por ejemplo:

Farol glacial del invierno:

Cuando se paralice toda savia,

Y muera como un tigre el sol eterno,

Y temple el cierzo formidable la gavia,

Y petrifique el boreal infierno

En suplicio de mármol toda la Escandinavia,

Tu ojo de pez antediluviano

Coagulará en su influjo maligno

La desolada extensión, en signo

De esplendor soberano.

(Lugones se habrá resignado al último verso; no así el lector.) Más significativo es el hecho de que Lugones, que no había leído en vano a Verlaine, trajo a la lengua castellana una no usada música que impone grata lentitud a la voz. Bástenos transcribir aquí dos ejemplos:

El jardín con sus íntimos retiros

Dará a tu alado ensueño fácil jaula...

Ligero sueño de los crepúsculos, suave

Como la negra madurez del higo;

Sueño lunar que se goza consigo

Mismo, como en su propia ala duerme el ave.

Como Claudel, como Leconte de Lisie, como Milton, Lugones fue casi siempre un poeta público, hecho que corresponde a su reserva y a su destino solitario. Rara vez nos confía su intimidad:

Al promediar la tarde de aquel día,

Cuando iba mi habitual adiós a darte

Fue una vaga congoja de dejarte

Lo que me hizo saber que te quería.

El poeta elude la hora romántica del ocaso, nos da a entender que se veían todos los días, y una vaga congoja, no una gran pena, le revela que está enamorado. En esa estrofa se recrea el tema esencial del quinto canto del Inferno.

En el decurso de Las montañas del oro, Lugones enumera cuatro poetas, que fueron para él los mayores: Homero, Dante, Hugo y Walt Whitman. En el famoso prólogo polémico del Lunario sentimental, omitió al último, porque juzgaba que la rima es un elemento esencial del verso moderno. Los nombres elegidos corresponden, fundamentalmente, a la epopeya; sentimos que Lugones, poeta lírico, hubiera anhelado ser épico.

Lugones fue un hombre sencillo, un hombre de pasiones y convicciones elementales, que forjó y manejó un estilo complejo. Dos altos poetas americanos, Ramón López Velarde y Ezequiel Martínez Estrada, heredaron y trabajaron su estilo, más afín a ellos que a él.

A la manera de Quevedo, cuya mención parece inevitable al tratar de Lugones, éste se propuso escribir con todas las palabras. Julio Caillet-Bois lo llamó alguna vez, no sin una sonrisa, el poeta del diccionario. Cabe aquí recordar que dejó inconcluso un vasto Diccionario etimológico del castellano usual, cuyo primer volumen no alcanza el final de la letra A y que previsiblemente abunda en vocablos que proceden del árabe, idioma que Lugones estudió. En cuanto al griego, creo recordar que el doctor Johnson afirmaba que basta publicar una traducción de la Ilíada para que alguien diga que uno lo ignora. Devoto de la cultura clásica, sentía la nostalgia del latín, del lapidario y lacónico latín, que fue espejo del griego, pero se negó siempre al hipérbaton. Sospecho que ignoraba el inglés; sé que ignoraba el alemán. Dominaba el francés y el italiano.

Insensible al ambiente de las palabras, a su contexto emocional, Lugones las prodigaba sólo atento a su definición. Alternaba así las fealdades y las bellezas. Conviven así en un mismo soneto El mar, lleno de urgencias masculinas,

Bramaba alrededor de tu cintura

y

Esa luz de las tardes mortecinas

Que en el agua pacífica perdura.

En este país, Lugones sigue siendo juzgado por sus cambiantes opiniones políticas, lo más superficial que hubo en él. Incapaz de la duda o de la ironía, era fácilmente fanático. No trataba de convencer; prefería siempre emitir juicios inapelables.

La obra de Lugones es una de las máximas aventuras del castellano.

Francisco de Quevedo, Antología poética

Madrid, Alianza, 1982.

Acaso nadie, fuera de su ostensible rival y secreto cómplice, Góngora, ha paladeado el castellano, el peculiar sabor de cada palabra y de cada sílaba, como don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la Orden de Santiago y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad. Así le placía presentarse en la carátula de sus libros; así se engalanaba de sonidos, que ahora son inútiles y le pesan. Ahora es Quevedo, para siempre y para nosotros.

Hacia 1950, traté de investigar la razón de la curiosa gloria parcial que le ha tocado en suerte. En los censos mundiales de grandes nombres el suyo no figura. Esa terca omisión me sorprendió. Creí haberla descubierto en el hecho de que no vinculamos fácilmente el nombre de Quevedo al nombre de un libro. Decir Cervantes es decir el Quijote, decir Goethe es decir el Fausto; Quevedo, en cambio, está disperso en toda su miscelánea labor como el Dios de los panteístas.

Jovis omnia plena.

Esa razón es justa, pero ciertamente no es la única. Creo haber dado ahora con otra, que me parece indiscutible. Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Joyce, la palabra es lo intrínseco. Veamos el más famoso de los sonetos, el que lleva el número 223 en la edición de Blecua: Faltar pudo su patria al grande Osuna,

pero no a su defensa sus hazañas;

diéronle muerte y cárcel las Españas,

de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una

con las propias naciones las extrañas;

su tumba son de Flandres las campañas,

y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio

Parténope, y Trinacria al Mongibelo;

el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;

la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio

murmuran con dolor su desconsuelo.

A continuación transcribo otro, el 242, hoy razonablemente olvidado, que no figura en la antología:

De la Asia fue terror, de Europa espanto,

y de la África rayo fulminante;
los golfos y los puertos de Levante
con sangre calentó, creció con llanto.
Su nombre solo fue Vitoria en cuanto
reina la luna en el mayor turbante;
pacificó motines en Brabante:
que su grandeza sola pudo tanto.
Divorcio fue del mar y de Venecia,

su desposorio dirimiendo el peso

de naves, que temblaron Chipre y Grecia.

¡Ya tanto vencedor venció un proceso!

De su desdicha su valor se precia:

¡muñó en prisión, y muerto estuvo preso!

Es evidente que el propósito inicial de los dos fue redactar un alegato, un texto menos épico que oratorio y ciertamente no elegiaco. No hay un solo rasgo íntimo; Quevedo lamenta la muerte y la prisión de su amigo, pero ninguna de las dos composiciones encierra un solo verso que nos deje sentir esa amistad. Vemos a Osuna como terrorífico (De la Asia fue terror, de Europa espanto), no

como querible o querido. Ambos sonetos abusan de la misma figura, la hipérbole increíble. En el primero se lee El llanto militar creció en diluvio; en el segundo, Con sangre calentó, creció con llanto. Juzgados por la mera razón ambos sonetos, el perdurable y el justicieramente olvidado, son uno solo. Su diferencia está en la forma y la forma es todo en Quevedo. El primero, dictado por la emoción, no nos transmite esa emoción; más allá de la hoja de servicios que versifica, es un puro objeto verbal, una cosa que el autor agrega a las cosas que son el universo. La línea Y su epitafio la sangrienta luna permite dos interpretaciones: la luna, debidamente roja, sobre los campos de batalla de Flandes, y la blanca medialuna, sobre fondo rojo, de la bandera turca. Quevedo habrá imaginado las dos; lo significativo es el hecho de que nuestra emoción precede a las interpretaciones y no depende de ellas.

Examinemos el undécimo verso. El llanto militar es eficaz y borra el subsiguiente diluvio;

"el llanto de los militares" tendría el mismo sentido y resultaría ridículo. Ello sugiere que un poema, o un verso, es un sistema de cadencias, de imágenes y de palabras, del todo inaccesible a la mera lógica e indescifrablemente secreto.

Releamos las dos líneas del fin. Acude a mi recuerdo la invectiva de Wordsworth contra aquel Douglas que, urgido por el mero afán de destruir, hizo talar "la noble horda, la hermandad de árboles venerables" que custodiaba su castillo. Lo fulmina espléndidamente, pero se asombra de haber condenado males que la naturaleza parece no advertir, ya que las montañas puras y el suave río y las verdes praderas silenciosas perduran, inocentes. Resulta extraño comprobar que la veracidad de Wordsworth que declara la indiferencia de la naturaleza ante la destrucción de los árboles, y la ilustre hipérbole de Quevedo, que hace que los ríos de Europa lamenten la muerte de Osuna, son, para la inteligencia, contrarias y para nuestro sentir estético, iguales. Cabe asimismo recordar que para la imaginación del siglo XVI, nutrida de memorias clásicas, los ríos eran todavía divinidades capaces de compartir las penas humanas.

Antes de Quevedo y de Góngora, la literatura española podía fluir. Sobran ejemplos de ello; básteme recordar el Romancero y Villasandino y Manrique y Luis de León y San Juan de la Cruz y, tantas veces, Lope y Cervantes. Quevedo y Góngora ya son espléndidos ocasos; el lenguaje se hace barroco, los rostros se endurecen en máscaras.

En el caso de Baltasar Gracián doquier sentimos el rigor de la muerte; en el de Quevedo conviven aún el inocente ímpetu, el buen descuido, que le permiten iniciar una composición importante con el ingrato verso

No he de callar, por más que con el dedo...

y la vanilocuencia ostentosa que lo lleva a líneas como ésta en el mismo poema: y rumia luz en campos celestiales.

Una sentencia como El coram vobis iluminado de panarras, con arreboles de brindis no es otra cosa que una pura estructura verbal, del todo ajena a su posible sentido. No menos significativa es esta oración del capítulo final del Gran Tacaño: Estudié la jacarandina, y a pocos días era rabí de los otros rufianes. Diríase que para el autor hacerse rufián es menos una declinación del carácter, un lento declive de la conciencia, que el aprendizaje de un vocabulario.

Prima siempre el lenguaje.

Casi nunca dejamos de sentir que una página de Quevedo, como una página de Flaubert o de Milton, es la ejecución de un propósito prefijado, no un imprevisto don del Espíritu. Hay memorables excepciones;

verbigracia, el íntimo soneto que dedicó a los libros y a su lectura y que empieza así:

Retirado en la paz de estos desiertos...

Su índole verbal es la causa de que sea intraducibie y de que su fama se mida con las crecientes fronteras del castellano.

Hace años yo compuse una parábola cuyo protagonista es un hombre que en una alta y larga pared que nada nos impide imaginar como indefinida y tal vez infinita se propone dibujar el mundo. Va dibujando naves, anclas, torres, árboles, peces, pájaros, rostros, martillos, jazmines, espadas, máscaras, nubes y cadenas; cuando llega la hora de su muerte, advierte que esas diversas configuraciones componen, de manera imprevista, un rostro humano: el suyo. Tal es el caso de Quevedo, que no ha legado a nuestra memoria un personaje, a la manera de las muchedumbres de Balzac o de Dickens, pero sí una inconfundible imagen: la suya.

Nuestro siglo ha perdido, entre tantas cosas, el arte de la lectura. Hasta el siglo XVIII ese arte era múltiple. Quienes leían un texto recordaban otro texto invisible, la sentencia clásica o bíblica que había sido su fuente y que el autor moderno quería emular y traer a la memoria.

Quevedo quería que el lector de los versos

Huya el cuerpo indignado con gemido

debajo de las sombras

pensara en el fin de la Eneida:

Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras

Otro ejemplo. Quevedo famosamente escribe

Polvo serán, mas polvo enamorado

para que quien leyere recuerde a Propercio:

Ut meus oblito pulvis amore jacet.

Nuestro tiempo, devoto de la ignorante superstición de la originalidad, es incapaz de leer así.

Quevedo, como toda su época, sentía la nostalgia del latín y de su perdido Paraíso de brevedades. Quiso recuperar el hipérbaton, que ofrece inconexas palabras a la atención y las ordena y justifica después. Escribió, por ejemplo:

Feroz de tierra el débil muro escalas...

No alcanzó la felicidad de Rodrigo Caro:

Estos Fabio, ay dolor, que ves ahora

campos de soledad, mustio collado...

cuya primera línea es un caos, que la segunda clarifica y ordena.

He equiparado a Góngora y a Quevedo, que es costumbre contraponer. El tiempo borra o atenúa las diferencias. Los adversarios acaban por confundirse; los une el común estilo de su época.

He aquí una pieza que por razones obvias no figura en esta antología: Menos solicitó veloz saeta

destinada señal que mordió aguda;

agonal carro por la arena muda no coronó con más silencio meta, que presurosa corre, que secreta,

a su fin nuestra edad. A quien lo duda,

fiera que sea de razón desnuda,

cada Sol repetido es un cometa.

¿Confiésalo Cartago, y tú lo ignoras?

Peligro corres, Licio, si porfías

en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas,

las horas que limando están los días,

los días que royendo están los años.

Es un soneto típico de Quevedo y lo escribió Góngora.

Hermanos enemigos, el culteranismo y el conceptismo son dos especies antagónicas del género barroco. ¿De qué manera definir lo barroco? Ignoro lo que dicen los tratadistas; yo diría que corresponde a esa etapa en que el arte propende a ser su parodia y se interesa menos en la expresión de un sentimiento que en la fabricación de estructuras que buscan el asombro. El defecto esencial de lo barroco es de carácter ético; denuncia la vanidad del artista. Ello no impide que la pasión, que es elemento indispensable de la obra estética, se abra camino a través de las deliberadas simetrías o asimetrías de la forma y nos inunde, espléndida.

Acaso Quevedo es el mejor ejemplo de esa virtud de lo barroco.

Adolfo Bioy Casares, Los afanes

Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.

Se conjetura que no queda lejos la fecha en que la historia no podrá ser escrita por exceso de datos; Gibbon, en el siglo XVIII, pudo edificar su admirable Decline and Fall porque el tiempo, que también se llama el olvido, ya había simplificado mucho las cosas. En el caso de Adolfo Bioy Casares, éstas son tantas, para mí, que sé que mencionar una sola es omitir un número indefinido, y casi infinito, de otras. Prefiero aventurar un juicio. En una época de escritores caóticos que se vanaglorian de serlo, Bioy es un hombre clásico. No ha cesado aún el debate de los antiguos y de los modernos; Bioy es ajeno a los dos bandos. Es el menos supersticioso de los lectores. Juzga que el sereno Aulo Gelio de Capdevila es harto superior a los énfasis de Lugones o de Quevedo. Tiene en poco al ya canonizado Baudelaire. Prefiere (me lo dijo anoche) la obra de Jane Austen a la de Balzac. Profesa, ante el escándalo general, el culto de Voltaire y del doctor Johnson y el desdén de Poe y de Góngora. En su casa, en la sobremesa, suele leer la Epístola a Horacio de Menéndez y Pelayo y se demora en algún verso:

La náyade en el agua de la fuente

o:

Que el niveo toro a la de cien ciudades

Creta conduzca a la robada ninfa.

Es inmune a todos los fanatismos. Soy muy sensible a los halagos de lo patético y de lo sentencioso; Bioy ha tratado siempre de corregirme, con adversa fortuna.

Como casi todos los escritores, Bioy empezó siendo genial, es decir, más o menos irresponsable. De sus primeros libros, de los que hoy no quiere acordarse, lee largos párrafos para hacernos reír y no siempre revela quién fue el autor.

Su imaginación se complace en la invención continua de fábulas. Algunas corresponden a lo que malamente se llama ciencia ficción. He dicho malamente, porque en los idiomas germánicos el primero de los dos nombres sustantivos que forman una palabra compuesta se convierte en un adjetivo. Sciencia-fiction significa, de hecho, ficción científica. Ese género fue iniciado por Francis Bacon, padre de la ciencia experimental, en su inconclusa Nova Atlantis, que data de 1626.

Famosamente lo siguieron Wells y Jules Verne. El primero estimó que un relato fantástico debe admitir un solo hecho fantástico y que los otros deben ser cotidianos. En El hombre invisible se refiere a un solo hombre invisible; en La guerra de los mundos, a la invasión de nuestro planeta por los marcianos, pero jamás a una invasión de seres invisibles. Ahora descreemos de la magia y depositamos nuestra fe, o nuestro temor, en la ciencia. Bioy ha indagado, y sigue indagando, las posibilidades literarias que nos ofrece.

En este punto quiero advertir a quien me lee, que, si el placer de la sorpresa le gusta más que el placer de la previsión, debe suspender aquí la lectura, porque voy a contar el argumento de las extrañas páginas que lo esperan. Su protagonista es un hombre que resuelve ser inmortal para seguir pensando, imaginando y haciendo el bien. Podemos recordar a aquel griego que se arrancó los ojos en un jardín para que los colores y las formas del universo no distrajeran su pensamiento.

Eladio Heller renuncia al mundo corporal y a la acción, pero no es un asceta. Es un hedonista que

se recluye en un instrumento. La historia no es autobiográfica; la refieren, casi sin comprenderla, las mediocres personas que lo rodean. El desenlace ha sido prefigurado por el episodio del perro.

Este relato, como La invención de Morel, recurre a la ciencia. No así El sueño de los héroes o el Diario de la guerra del cerdo, que fluyen vastamente.

[Buenos Aires] dos de enero de 1983.

Enrique Heine Alemania. Cuento de invierno

Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1984.

Este prólogo será heterodoxo, dado que soy esencialmente, un heterodoxo. Soy heterodoxo en muchas materias. Contra el parecer de toda Alemania y de todas las universidades del orbe, diré que Heinrich Heine es, para mí, el primer poeta alemán, como también lo es Hólderlin. Robert Louis Stevenson fue más lejos; en

algún lugar de su vasta obra, que no puedo fijar ahora pero que recuerdo con precisión, dejó escrito que Heine es el más perfecto de todos los poetas. Goethe y Nietzsche fueron sin duda más complejos y más dignos de análisis, pero la poesía los visitó con menos frecuencia. El Fausto y el Also sprach Zarathustra me parecen ejemplos evidentes del chef d'ozuvre manqué.

Con Israel y con Alemania, Heine tuvo la mejor relación que puede tenerse con un país: la nostalgia. Más intensa es la voz en alemán, die Sehnsucht. Israel, que fue un vasto sueño poético de las generaciones del exilio y de la diáspora, es ahora un Estado, con las limitaciones y las minucias de todo Estado. En Francia, que también fue su patria, Heine soñaba con Israel y con Alemania. El testimonio más famoso de los sueños que le sugirió la primera, es, a no dudarlo, el de las Melodías hebreas; el amor de Alemania está disperso en toda su obra, en la que asume formas cambiantes, sin excluir la ironía. Alemania dio a Heine los temas esenciales de su retórica: el pino, el ruiseñor, el Rhin, la leyenda, el sentido mágico de las noches y de los días y de la silenciosa naturaleza.

En la soledad tengo el hábito de escandir, en incierto alemán, estrofas de Heine. Suelen ser las que me revelaron, hacia 1916 en Ginebra, ese infinito idioma. Otros me fueron dados por la sangre o por el azar. Dos vastas sombras, Schopenhauer y Carlyle, me condujeron al estudio del alemán. Lo emprendí del modo más grato que cabe imaginar: la lectura del Buch der Lieder.

La poesía no es menos misteriosa que la música. Quizá lo es más, ya que cada palabra tiene su música y, asimismo, las delicadas y preciosas connotaciones con que el tiempo fue enriqueciéndola. Al cabo de mis muchos años, he dado en sospechar que la entonación, la voz del poeta, es lo esencial de la poesía, no la metáfora o la fábula. En este libro, que tengo la alegría de prologar, oímos en castellano la voz de Heine. La empresa es ardua, ya que el alemán y el castellano son tan distintos. A priori, se diría que es imposible. Mi amigo Alfredo Bauer lo ha logrado. Su traducción es fiel al sentido y fiel a la forma. No pensamos, al recorrerla, en las equivalencias que proponen los diccionarios; pensamos que ha surgido en castellano, directamente.

Buenos Aires, diecinueve de febrero de 1983.

Manuel Peyrou, La espada dormida

Cuentistas y pintores argentinos, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

Como todo destino que nos es dado ver de cerca, el de Peyrou fue muy singular. Conocía con precisión la topografía de París y de Nueva York y no hizo nunca, que yo sepa, el menor esfuerzo para viajar a esas dos ciudades que amaba. Francia le había llegado por la sangre y por la sombra tutelar de sus libros; América, por las grandes voces de Whitman, de Sandburg y de Lee Masters, por las tempestades del jazz y por la épica del jinete y de la llanura. Acaso no ignoraba que la nostalgia es la mejor relación que un hombre puede tener con un país. Era muy reservado, pero aceptaba y alentaba las confidencias. Tenía el hábito del epigrama; Erna Risso Platero, que nos ha dejado también, solía llamarlo el Ingenioso. Peyrou vivió con plenitud la vida corporal, la vida del afecto y esa otra curiosa vida íntima de la imaginación literaria.

Todo escritor que no es un irresponsable trata al principio de ser otro; Peyrou, en sus primeros textos, trató de ser Chesterton o una escéptica variante de Chesterton. En La noche repetida y en El árbol de Judas, lo atareó la vieja mitología cuchillera de su barrio, de nuestro barrio. Sus últimas novelas reflejan, como resignados espejos el melancólico decurso de nuestra historia, a partir de aquella revolución de la que esperábamos tanto.

Profesó el arte hoy casi perdido, de urdir curiosos argumentos y de narrarlos de un modo lúcido, con sentencias claras y eufónicas. Ahora, si no me engaño, se prefieren las frases truncas, la cacofonía y el abuso de esas malas palabras que los condiscípulos nos revelan en la escuela primaria y que se eluden fácilmente después. La elección del cuento que publicamos ha sido ardua, ya que Peyrou ha legado a la memoria de los lectores de habla hispánica muchos relatos ejemplares. Emerson escribe que la poesía nace de la poesía; el estímulo de "La espada dormida" le fue dado al autor por el drama Cymbeline, que Shakespeare tomó de ciertas páginas de Holinshed, no sin algún recuerdo de Boccaccio.

El pensativo prólogo parece un epílogo, o un resumen, pero despierta activamente nuestra atención y la forma misma lo exige. Poe, inventor del género policial, resolvió que el primer detective de la literatura fuera un meditabundo. En Inglaterra se mantiene una tradición de crímenes tranquilos; los Estados Unidos propenden a los énfasis de lo violento y de lo carnal. El placer peculiar que "La espada dormida" (el título es hermoso) dará al lector, no es menos intelectual que emotivo. Boileau dictaminó que el lector quiere ser respetado; nuestro amigo siempre observó esos buenos modales, que hoy parecen arcaicos.

Releo la obra de Peyrou con el mismo agrado y con la misma curiosidad que sentí por primera vez, hace ya

tantos años.

Buenos Aires, veinticinco de febrero de 1983.

Alberto Galardi, La scultura di Santiago Cogomo

Milano, Gráfica Valdambro, 1984.

El arte no es la menos misteriosa de las pasiones de los hombres. Desde un principio, desde el principio conjetural del primer capítulo de la Biblia, ha creado, y sigue creando, universos paralelos al que nos dan los días y las noches. Los materiales que maneja son los colores, las formas, las otras percepciones, los movimientos, la memoria, la imaginación y el olvido.

La escultura se dirige a la vez al tacto y a la vista, que es una extensión del primero. Adonis, en la fábula de Marino, recorre cinco deleitables jardines que corresponden a los cinco sentidos y

tienen un valor alegórico. El último jardín es el del tacto; el poeta, previsiblemente, aprovecha las posibilidades eróticas de ese Edén.

Por suerte, nadie —digamos en París o en New York— ha cometido la insensatez de ensayar una escultura pura, que prescinda de la visión y que se limite a los placeres digitales de lo angular, de lo rugoso, de lo vitreo, de lo metálico, de lo liso, de lo convexo, de lo cóncavo y de lo áspero. Una pieza escultórica es notoriamente visual y casi cabría decir infinita, ya que podemos contemplarla desde casi infinitos ángulos. En el caso de las efigies ecuestres, abarca la epopeya.

En este momento recuerdo al Gattamelata y al Colleoni, esos dos bronces que se miran desde los lindes de Padua y de Venecia. Recuerdo en una plaza del Sur la estatua de Lee, los ojos vueltos hacia el Norte. Recuerdo haber tocado un pétalo de la flor de loto en que está sentado el Buddha de Nara, alto y terrible. Recuerdo haber tocado a la Esfinge, que Herodoto vio y definió, cargada de Sahara y de tiempo. Recuerdo las grandes formas de Henry Moore, que están a punto de ser humanas y que no salen de su magia. Recuerdo puerilmente dos leones Victorianos de mármol, al pie de una escalera de mármol, jugando con serpientes en la sala de una estación de ferrocarril.

Las esculturas son cuerpos entre los cuerpos, bultos foráneos que la invención del hombre intercala entre los demás que pueblan el espacio y cuya imagen, según el idealismo, puede ser el espacio. Curiosamente, su carácter material acentúa su carácter fantástico. Cada estatua es un Golem.

Los psicoanalistas han divulgado un juego de sociedad, que consiste en preguntar a cada persona qué le sugiere una palabra. Dejo escrito aquí lo que me sugiere la palabra escultura.

Buenos Aires, catorce de junio de 1983.

Robert Louis Stevenson, Fábulas

Madrid - Buenos Aires - México, Legasa, 1983.

Sin excluir a Fedro y a La Fontaine, los fabulistas se han resignado a repetir, con diversa y a veces afortunada retórica, las antiguas ficciones que los griegos atribuían a Esopo y que quizá fueron anteriores a él. No así Robert Louis Stevenson, que inventó moralidades y tramas. En una nota crítica sobre las Fables in Song (1874) de Lytton, había opinado que los elementos esenciales del género son lo onírico y lo moral. Hacia 1887 inició la escritura de sus fábulas; la publicación de su conjunto fue postuma.

Como su ilustre compatriota Thomas Carlyle, de quien se ha escrito que fue un puritano sin teología, Stevenson heredó la moral rigurosa del calvinismo, aunque no los dogmas. Descreyó de un Dios personal y de la inmortalidad personal. "Réquiem", él más famoso y el más breve de sus poemas, celebra la muerte del cuerpo y el descanso definitivo del alma.

Under the wide and starry sky.

Dig the grave and let me lie.

Glad did I live and gladly die.

And I laid me down with a will.

This be the verse you grave for me:

Here he lies where he longed to be;

Home is the sailor, home from sea,

And the hunter home from the hill.

Los ocho versos vibran y viven como si fueran ocho aceros.

Stevenson no fue un hombre religioso. Fue algo mejor, fue un hombre ético. Un personaje de Bernard Shaw declara que ha dejado atrás el soborno del Cielo; Stevenson hubiera podido agregar que ha dejado atrás la amenaza del infierno.

Cada fábula de este libro tiene su propio estilo y su propio vocabulario. Algunas ("El distinguido forastero", "El barco que se hunde") son coloquiales; otras ("La pobre cosa", "La piedra de toque") son intemporales y podrían ser muy antiguas. En todas ellas se combinan cosas heterogéneas; por ejemplo, en "Fe, media fe y ninguna fe", el pavo real, el hacha, el fakir, las barajas, Odín, el viejo vagabundo que habla al final. Casi en cada renglón hay una sorpresa. "La pintura amarilla" y "En esas historias no hay nada" se oponen claramente a la Iglesia; en "La casa de los mayores" todo está en duda, hasta la duda. "Los personajes de la fábula" prefiguran y acaso sobrepasan a ciertos juegos de Pirandello. Sus títeres debaten los eternos temas de la esperanza y del libre albedrío. "La canción del mañana" es la más trabajada de todas; Uspenski la considera una ilustración del tiempo circular de los pitagóricos.

En la vasta obra de Stevenson este libro es un libro lateral, una breve y secreta obra maestra.

Aquí también están su imaginación, su coraje y su gracia. Todas revelan una misma ética. El hombre tiene que ser justo, aunque Dios no lo sea o aunque no exista Dios.

He sospechado que al útil y donoso Esopo (así lo definió Baltasar Gracián) le interesó menos lo útil que lo donoso, la moraleja menos que la fábula. Cabe pensar lo mismo de Stevenson.

Buenos Aires, doce de agosto de 1983.

Manuel Mujica Lainez, La casa cerrada, El cazador de fantasmas, El hombrecito del azulejo Cuentistas y pintores argentinos, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

Soy demasiado tímido para ser un buen lector de novelas. Me siento perdido entre tanta gente. Cuando era joven me gustaba olvidarme entre las muchedumbres de Dickens, de los rusos o de Hugo; ahora me siento tan incómodo en esas turbas como en una sesión académica, en un banquete o en una fiesta de fin de año. Decididamente no soy the man of the crowd. A las novelas multitudinarias de Mujica Lainez prefiero, ciertamente prefiero, su íntima novela Los ídolos; a esa novela algunos de sus cuentos, salvo que no hay razón para elegir y no debemos renunciar a ningún regalo.

Mujica Lainez profesa, como yo, el hondo amor de Buenos Aires, pero hay un Buenos Aires distinto para cada porteño. El mío es anticuado y un poco gris.

Los tres cuentos de este volumen son diversamente admirables. El primero corresponde a la época de las invasiones inglesas, que fueron rechazadas por el pueblo, no por el virrey fugitivo. La violenta muerte del monstruo ha sido sabiamente preparada por la violenta jornada que la precede.

Su lenguaje es actual y nos preserva de trabajosos arcaísmos. El segundo nos lleva a un insospechado Brasil, que aún es Portugal, y nos descubre un orbe fantástico que nuestra imaginación, por arte del autor, acepta en seguida. Lo fantástico es asimismo el punto de partida del último; Eduardo Wilde y el doctor Pirovano nos parecen menos reales que el extraño hombrecito del azulejo. En la novela histórica, los personajes menos convincentes suelen ser los históricos.

Manuel Mujica Lainez es uno de los primeros escritores de nuestra lengua. Su obra múltiple ha recibido, y merecido, innumerables premios y honores en América y en Europa. Se lo tacha de ser un hombre mundano; también lo fueron Goethe y Quevedo y, en sus últimos años, Robert Browning.

Es además un hombre valiente.

Buenos Aires, diecinueve de agosto de 1983.

Daniel Ibarra, En nombre de la mar y sus sirenas

Buenos Aires, Ediciones Carra, 1983.

El soneto no es el menos extraño de los dones que debemos a Italia. A primera vista, un esquema de catorce versos endecasílabos que riman entre sí parece a la vez rígido y casual y promete poco. Ese diagrama, sin embargo, encierra una magia. A partir de principios del siglo XIII, son casi innumerables los artífices —Dante, Milton, Lope, Rilke, Verlaine— que han repetido ese modelo sin perder su voz íntima. Imitar otras estructuras es correr el albur de ser un eco; el soneto, en cambio, es una suerte de incesante Proteo.

De las dos formas del soneto —la itálica, que exige dos cuartetos y dos tercetos; la inglesa, de tres cuartetos y un dístico— Daniel Ibarra ha optado por la primera, la más difícil. Requiere cuatro rimas, no dos. El nombre endecasílabo de este libro, que es también el último verso del último soneto, define el vasto y múltiple tema.

Desde el principio, el mar está resonando a lo largo de la poesía de los escandinavos y de Inglaterra. Las metáforas habituales en la Edad Media fueron el camino de las naves, el camino de la ballena y el camino del cisne. En Francia el mar, como tantas otras cosas, es de Hugo. De Hugo y de Rimbaud. A diferencia de Portugal, nación de navegantes, España nos parece insensible al mar.

Luis de León siguiendo a sus latinos, escribe:

Ténganse su tesoro

los que de un flaco leño se confían;

no es mío ver el lloro

de los que desconfían

cuando el cierzo y el ábrego porfían.

Baltasar Gracián opina que un barco no es otra cosa que un ataúd anticipado.

Hablé del mar. El mar de este libro es el mar de Ulises y de Simbad, pero es también una mujer, nuestras vidas, un laberinto, una tempestad, un origen, la incertidumbre del azar y la secreta decisión del destino. Cito, al pasar, una de las tantas estrofas que la memoria no dejará caer: De una arena distinta es mi jornada,

sola es el agua y ancho el pensamiento.

Para que el ansia sea nacimiento

al sueño abierto voy, voy a la nada.

Para la vista y para el oído, un determinado número de poemas, de apasionados y precisos poemas, forma este libro. De hecho, las partes son el todo, y cada parte es una faceta del todo. Los muchos mares son el mar.

Acaso sin saberlo y sin proponérselo Daniel Ibarra ofrece a nuestro tiempo la dicha singular de lo épico. La poesía nació con la epopeya: vuelve aquí a sus raíces.

Buenos Aires, 27 de setiembre de 1983.

José Bianco, Sombras suele vestir

Cuentistas y pintores argentinos, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

Como el cristal o como el aire, el estilo de José Bianco es invisible. Las palabras, aunque armoniosas, no se interponen entre el autor y los lectores. Éste es un modo de afirmar que su estilo es clásico. En el caso de lo barroco, se advierten más los medios que los fines; las palabras resaltan y su propósito es lo de menos. Las páginas de José Bianco nos confian, casi imperceptiblemente, una historia que nuestra imaginación agradece y de la que no podemos descreer. Esta virtud es rara.

José Bianco es uno de nuestros primeros escritores y uno de los menos famosos. La explicación es fácil: Bianco no cuidó nunca su fama, esa ruidosa cosa que Shakespeare equiparó a una burbuja y que ahora comparten las marcas de cigarrillos y los políticos. Prefirió la lectura y la escritura de buenos libros, la reflexión, el ejercicio íntegro de la vida y la generosa amistad.

Su obra original es parca, ya que la ha repensado y limado. Los manuscritos que precedieron al texto que el autor dio a la imprenta no se dejan sentir; todo nos parece espontáneo, aunque sin duda no lo es. Le debemos las siguientes novelas: La pequeña Gyaros, Las ratas, La pérdida del reino y los ensayos de Ficción y realidad. Más tiempo ha consagrado a la desinteresada y sutil tarea de traducir. Ha vertido al castellano unos cuarenta

textos; recuerdo ahora su admirable

versión del más famoso de los cuentos de Henry James. El título es, literalmente, La vuelta de tuerca; Bianco, fiel a la complejidad de su artífice, nos da Otra vuelta de tuerca.

Sombras suele vestir, palabras que proceden de Góngora, es un relato en que lo cotidiano y lo fantástico se entretejen, tal como sucede en la realidad. Ayuda a lo fantástico la gravitación de la Biblia, tantas veces recordada y citada por los protagonistas.

Bianco nació en Buenos Aires, a fines de 1908, año en que la esperanza era fácil. Cultivó con dedicación especial el francés y el inglés. Durante muchos años fue secretario de redacción de la revista Sur y, de hecho, director, ya que elegía los originales y vigilaba la puntuación, en casos de duda. Recuerdo una polémica oral con Roger Caillois. Éste había afirmado que Jesús nunca habló del infierno; Bianco, esa misma noche, le trajo una quincena de ejemplos de esa palabra terrorífica que los Evangelios registran.

Buenos Aires, 29 de septiembre de 1983.

Julio Cortázar, Cartas de mamá

Buenos Aires, Proa, 1992. Plaqueta.

Hacia 1947 yo era secretario de redacción de una revista casi secreta que dirigía la señora Sara de Ortiz Basualdo. Una tarde, nos visitó un muchacho muy alto con un previsible manuscrito.

No recuerdo su cara: la ceguera es cómplice del olvido. Me dijo que traía un cuento fantástico y solicitó mi opinión. Le pedí que volviera a los diez días. Antes del plazo señalado, volvió. Le dije que tenía dos noticias. Una, que el manuscrito estaba en la imprenta; otra, que lo ilustraría mi hermana Norah, a quien le había gustado mucho. El cuento, ahora justamente famoso, era el que se titula "Casa tomada". Años después, en París, Julio Cortázar me recordó ese antiguo episodio y me confío que era la primera vez que veía un texto suyo en letras de molde. Esa circunstancia me honra.

Muy poco sé de las letras contemporáneas. Creo que podemos conocer el pasado, siquiera de un modo simbólico, y que podemos imaginar el futuro, según el temor o la fe; en el presente hay demasiadas cosas para que nos sea dado descifrarlas. El porvenir sabrá lo que hoy no sabemos y cursará las páginas que merecen ser releídas. Schopenhauer aconsejaba que, para no exponernos al azar, sólo leyéramos los libros que ya hubieran cumplido cien años. No siempre he sido fiel a ese cauteloso dictamen; he leído con singular agrado Las armas secretas, y he elegido ese cuento.

Una historia fantástica, según Wells, debe admitir un solo hecho fantástico para que la imaginación del lector la acepte fácilmente. Esta prudencia corresponde al escéptico siglo XIX, no al tiempo que soñó las cosmogonías o el libro de Las mil y una noches. En "Cartas de mamá" lo trivial, lo necesariamente trivial, está en el título, en el proceder de los personajes y en la mención continua de marcas de cigarrillos o de estaciones del subterráneo. El prodigio requiere esos pormenores.

Otro rasgo quiero indicar. Lo sobrenatural, en este admirable relato, no se declara, se insinúa, lo cual le da más fuerza, como en el "Yzur" de Leopoldo Lugones. Queda la posibilidad de que todo sea una alucinación de la culpa. Alguien que parecía inofensivo vuelve atrozmente.

Julio Cortázar ha sido condenado, o aprobado, por sus opiniones políticas. Fuera de la ética, entiendo que las opiniones de un hombre suelen ser superficiales y efímeras.

Buenos Aires, veintinueve de noviembre de 1983.

Roberto Alifano, Sueño que sueña

Buenos Aires, Torres Agüero, 1983.

Seiscientos años antes de Cristo (la cronología es vaga) algo ocurrió en el cielo, que tal vez puedan explicar los astrólogos; en la tierra ocurrieron Pitágoras, Heráclito, Zenón, el Buddha, Confucio, Lao Tze y Chuang Tzu. De este último ha quedado un libro, que Herbert Alien Giles tradujo en 1889 y del que guardo un ejemplar, que adquirí en Ginebra en 1916. En la fecha de su publicación Osear Wilde escribió: "La traducción al idioma inglés de este antiquísimo libro chino me parece decididamente prematura". En cierta página se lee: "Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía, al despertar, si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre". La elección de la mariposa es feliz, ya que su fragilidad corresponde a la fragilidad de los sueños.

El curioso libro que prologo consta de treinta y tantas variaciones de pasajes anteriores.

Desde un origen que ignoramos, la literatura está hecha de variaciones; Rubén Darío pudo escribir que no hay un Adán literario. Redactar un párrafo es combinar palabras que no son nuestras o, en el caso extremo de Joyce, que ligeramente se modifican. La variación de un tema conocido es tradicional en la música y todas las estatuas ecuestres son variaciones de las dos ilustres efigies del Colleoni o de Marco Aurelio, que ciertamente no fueron las primeras de la especie. El arte de la literatura suele ensayar la variación de un modo furtivo; Roberto Alifano lo hace deliberadamente.

No juega con palabras; descubre las secretas y preciosas posibilidades de una sentencia antigua. No faltará quien asevere que ese procedimiento es fácil. Cabe responder que la facilidad o la dificultad no son de orden estético; la obra, aunque su ejecución haya sido ardua, debe parecer espontánea y aun inevitable. Boileau se jactaba de haber enseñado a Moliere el arte de hacer difícilmente versos fáciles.

Pese a la tipografía del libro, Sueño que sueña no es una serie de composiciones aisladas. Es, de hecho, un solo poema y su efecto es cumulativo. Penetramos en él y nos abismamos como en las galerías y vértigos de un sueño. Schopenhauer, en su obra capital, habla del carácter onírico de la vida. Las involuciones y los ecos de este grato volumen ilustran su dictamen.

La concepción del universo como sueño de un dios recurre, a lo largo del tiempo, en diversas filosofías orientales y occidentales. El soñar de estas páginas es un verbo que no tiene sujeto; es un sueño sin soñador, un sueño impersonal como la lluvia o como la caída de las hojas en el otoño.

El hecho, meramente histórico, de agregar deliberadamente a la literatura un género nuevo, es menos importante que la emoción que estos íntimos poemas suscitan.

Silvina Ocampo, Breve santoral, dibujos de Norah Borges

Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1984.

De tres maneras cabe considerar este grato volumen. La primera, como un conjunto de poesías ilustradas; la segunda, como una serie de dibujos con extensos epígrafes; la última, como hecho de unidades poéticas y pictóricas. Opto, como es natural, por la tercera. A cada santo corresponde un poema y asimismo una imagen. He oído la lectura de los primeros, que son, como era de esperar, trémulos y admirables; intuyo las segundas, que sin duda merecen ambos epítetos.

Me consta que los separa una diferencia, que no sólo es formal. Los santos, para Silvina Ocampo, son los semidioses o héroes de una mitología que le es ajena; para la fe de Norah, mi hermana, son los que oyen su plegaria. Coleridge dejó escrito que la fe poética es una suspensión voluntaria, o complaciente, de la incredulidad; en lo que se refiere al artista, basta que su imaginación acepte un hecho, que puede ser histórico o fabuloso. Juega parejamente con los doce trabajos de Hércules y con los exorcismos que obró Jesús. La Trinidad no es menos plástica que Zeus o que Odín. El dragón es tan real como San Jorge. Éste, me informan, ha sido despojado de santidad por el Vaticano; en una página atribuida, acaso temerariamente, a Hermes Trismegisto se lee que el Orbe Superior es espejo del Orbe Inferior. Chesterton ha observado que la Edad Media (tal es el nombre provisorio que le adjudicó un historiador alemán) creó una ciencia de los justos, la hagiografía; ahora nos interesan los criminales.

Sea lo que fuere, este inútil prólogo es una serie de consideraciones abstractas. Lo que importa es el hecho, el hecho estético que aguarda a los lectores y espectadores. Sella, me consta, una antigua y triple amistad.

Buenos Aires, veinticinco de mayo de 1984.

Néstor Amílcar Cipriano, Pensamientos

Buenos Aires, Ediciones Depalma, 1985.

A partir de la antigüedad clásica, los pensamientos son un género literario que ha ido afinándose gradualmente hacia la brevedad. Por ejemplo, los que nos ha dejado Marco Aurelio son consideraciones morosas de carácter ético o filosófico. Las máximas de La Rochefoucauld son lacónicas y memorables sentencias de índole psicológica. Los textos del volumen que prologo confirman esa evolución secular. Cada uno está solo; no corresponde a un sistema rígido ni compone una unidad. Son puntos de partida, no metas.

Veamos, casi al azar, algunos:

Hasta el reloj detenido marca una hora futura.

Postulado un tiempo infinito, no hay una sola variación que no sea posible, ni un solo hecho, por trivial que parezca, que no sea una profecía.

Cristo es todo el espacio hecho cruz.

Aquí parece proyectarse la sombra de una vasta metáfora que haría del espacio estelar un largo padecer, una salvación y un martirio.

Ahuyenta las penas y podrás entenderte con la tristeza.

Estas líneas sugieren que la tristeza es un elemento esencial, inevitable, y quizá precioso, de la condición humana.

El saber es su propia búsqueda.

Creo entender aquí que la meta no es otra cosa que el camino, que el santuario es la larga peregrinación y que Itaca, en suma, no es otra cosa que las singladuras de Ulises. La filosofía no es el amor de la sabiduría; es la incertidumbre y la búsqueda de la filosofía.

Quien no muere de amor, se muere en vano.

Nuestros actos, entiendo, sólo se justifican como símbolos de una íntima y secreta pasión.

El monólogo no existe. Sólo es un diálogo demorado.

Un diálogo del hombre consigo mismo que, como sospechaba Stevenson, es otro y tal vez otros.

Los sueños no devuelven lo que ha pasado por ellos.

No son fieles espejos del pasado; son prismas del pasado y juegan con él.

El tiempo es un equilibrante de soberbias.

Algún árabe dijo: "Siéntate a la puerta de tu tienda y verás pasar el cadáver de tu enemigo".

En este punto, dejamos al lector la tarea de proseguir estas continuaciones hermosas.

Buenos Aires, 19 de julio de 1984.

Snorri Sturluson, La alucinación de Gylfi

Madrid, Alianza, 1984. Prólogo firmado por Jorge Luis Borges y María Kodama.

La cultura germánica, que Tácito fue el primero en investigar, logró su máxima plenitud en Islandia, en los siglos XII y XIII de nuestra era. Por aquella fecha, el cristianismo, que no sólo era otra fe sino otra cultura, la de Roma, la había virtualmente borrado en tierras de Alemania, de Inglaterra y de los Países Bajos. Islandia, la última Thule del romano, se encargaría de salvarla para nosotros. A partir del siglo IX, grupos de escandinavos que procedían de Noruega y de las islas que están al norte de Escocia fijaron ahí su habitación. Eran, en su mayoría, paganos. Huían de la fe del Cristo Blanco, así lo llamaban, y traían consigo los cantares mitológicos y épicos que formarían con el tiempo la Edda Mayor. Al favor de la libertad, del destierro, de la nostalgia y del amor de las viejas cosas perdidas, prosiguieron el culto de Thórr y de las otras divinidades paganas. Fundaron la República de Islandia, que aún perdura. La gobernaba un parlamento anual, el Althingi, que podía tomar decisiones pero no imponerlas; el país estaba, por consiguiente, sujeto a perpetuas discordias. Agente de ellas y finalmente víctima de ellas, nació en el oeste de la isla, hacia 1179, el autor de este libro.

¿Por qué negarnos a la hermosa aventura de descubrir, a siete siglos de distancia y en una lengua insospechada por él, a un hombre extraordinario? Voltaire aplicó esa definición a Carlos XII de Suecia; con no menos derecho la merece nuestro escandinavo, Snorri Sturluson. Fuera de ciertos eruditos, quizá el primero en revelarlo fue Carlyle. En su libro The Early Kings of Norway (1875), que es un elocuente resumen de laHeimskringla, calificó de homérico a Snorri. Esta calificación comporta un error. Con o sin justificación histórica, el nombre de Homero sugiere siempre algo parecido a una aurora, algo que surge. Tal no es por cierto el caso de Snorri, que resume y corona un largo proceso anterior. Más adecuado hubiera sido compararlo con Tucídides, que también aplicó a la historia una tradición literaria. En los discursos que Tucídides intercaló en su Guerra del Peloponeso, se ha advertido el ejemplo de la épica y de los trágicos; en la técnica de la Heimskringla de Snorri influyeron las novelas islandesas, las sagas.

Richard Meyer, en su admirable Altgermanische Religions geschichte (1910), destaca su labor de investigador y de teólogo. Escribe Meyer: "La actividad final de los teólogos es la codificación, es decir el acopio y la elaboración de los materiales. Snorri perfecciona la antigua teología del Norte y es el fundador del estudio de esas viejas creencias". En otra página se lee:

"Snorri fue un lejano colega de Jakob Grimm; fue, sobre todo, un gran prosista clásico".

Snorri, de la famosa casa de Sturlung, fue adoptado y educado por Jon Loptsson, hijo de una princesa noruega y de un hombre erudito, en Oddi, que acaso dio su nombre a las Eddas. Jon Loptsson pudo haberle inspirado el amor de la poesía y de la historia. Sería muy raro que un hombre tan curioso como Snorri hubiera descuidado el latín, que era el idioma internacional de su tiempo; esa omisión es imposible si recordamos que se educó en la escuela de Oddi, cuya biblioteca constaría ante todo de códices latinos. Algo sabría de la Eneida ya que pudo escribir que el dios Thórr era hermano de Héctor, hijo de Príamo. En 1199 se desposó con Herdis, hija de Bersi el Rico, sacerdote en Borg. La fe del Cristo Blanco ya había alcanzado a Islandia, pero el celibato eclesiástico se observaba con escaso rigor. En 1206 se estableció con Herdis en Reykjaholt. Aún se conserva ahí una pileta circular de piedra labrada, alimentada por aguas termales, que había sido destruida y que Snorri mandó reconstruir. El terreno pertenecía a la Iglesia; Snorri se encargó de administrarlo y se quedó con él.

Snorri, que ya se había distinguido como poeta, a la manera de los escaldos, y que también era abogado, llegó a presidir el parlamento. Antes de cada una de las sesiones, que se celebraban en junio, recitaba el código de las leyes. En 1218 aceptó una invitación del rey de Noruega y residió durante muchos años en ese reino. El rey, Haakon Hakonson, le otorgó un título que hacía de él su vasallo. Snorri le prometió que Islandia se sujetaría, por propia decisión, a su voluntad y sería un feudo de Noruega. Después de un viaje muy azaroso volvió a su patria. Se empeñó ahí en actividades políticas. Entre sus biógrafos hay quien lo acusa de una doble traición: a la república de Islandia, por querer entregarla al rey de Noruega; a ese rey, por demorar indefinidamente el cumplimiento de la promesa. Es verosímil que se propusiera ganar tiempo para evitar una invasión. Haakon desde Noruega atizó las desavenencias. Al cabo de una serie de amenazas y de disputas, Gizur Thorvaldson, yerno suyo, entró con sus hombres en la casa de Snorri que se había escondido en el sótano. Arni el Amargo le dio muerte de una sola estocada. Esto ocurrió en septiembre de 1241. Al cabo de diez años, en otra de las violencias de la época, un hombre logró huir de una casa cercada e incendiada. Cayó al suelo al saltar. Alguien lo reconoció y preguntó:

"¿No hay aquí nadie que se acuerde de Snorri Sturluson?" Entonces lo mataron, porque era Arni.

Luego mataron a Gizur, que también estaba en la casa.

La muerte de Arni parece pensada por Snorri. Ese hombre a quien una pregunta lacónica anuncia su sentencia de muerte, es un personaje de Snorri, una figura sometida al destino y aun a la retórica de las sagas.

Gilchrist Brodeur define la vida de Snorri como una compleja crónica de traiciones. Su grandeza está en su obra escrita. El libro capital de esa obra es la Heimskringla (Esfera del Mundo) que es una larga serie de crónicas de los primeros reyes noruegos. Puede extrañarnos que un trabajo de historia lleve un nombre astronómico; ello se debe al hecho de que los títulos, entonces, no eran obra de los autores sino de los bibliotecarios, que, para designar un códice, recurrían a sus primeras palabras. Saxo Gramático, historiador y poeta danés del siglo XII, escribió en su Gesta Danorum que a los hombres de Thule (Islandia) les deleita aprender y registrar la historia de todos los pueblos y que no les parece menos glorioso publicar las excelencias ajenas que las propias. La Heimskringla es, en efecto, admirablemente imparcial. Snorri dramatiza lo que refiere y atribuye sentencias admirables a los de un bando contrario. Los siete pies de tierra que un rey sajón ofrece a un rey noruego son verosímilmente una invención de Snorri. Al volver las páginas de la Heimskringla pensamos que si los personajes historiados no dijeron realmente esas cosas, hubieran debido decirlas, con esas mismas apretadas palabras.

En un lugar que hemos transcrito, Meyer define como teólogo a Snorri Sturluson. Ello no significa que profesara la fe de sus mayores o que predicara esa fe; quiere decir que clasificó y ordenó los dispersos mitos de los cantares que se apodarían después la Edda Mayor o la Edda Prosaica. Ahora cualquiera puede exponer una mitología sin correr el peligro de ser tildado de idólatra. No así en la Edad Media. En el octavo siglo, Alfredo el Grande, al traducir del latín al inglés antiguo la Historia universal de Boecio, tuvo buen cuidado de advertir a sus sajones que las transformaciones de hombres en animales obradas por la hechicería de Circe se referían a su mera apariencia, ya que sólo a Dios le está permitido modificar la naturaleza. Snorri entendió que la mitología germánica era parte esencial de la cultura germánica y se propuso exponerla. La tarea era delicada; tenía que construir un panteón a la manera griega y tenía que mostrarlo de un modo que no lo comprometiera como cristiano. Ideó así una suerte de fantasmagoría o de fábula que llamó La alucinación de Gylfi.

La alucinación de Gylfi es el primer libro de la obra que hoy denominamos la Edda Menor y que para los contemporáneos fue simplemente la Edda. Los otros dos libros son la Skáldskaparmál o Lenguaje de los poetas, que estudia las complejas metáforas (potro del mar, la nave; camino de la ballena, el mar; potro del camino de la ballena, la nave) y la intrincada métrica de los escaldos, que manejan ese gongorismo de hierro. Snorri parece haber sabido de memoria esa poesía secular. El tercer libro, la Háttatal o Cuenta de los versos, consta de ciento dos estrofas panegíricas que parecen agotar las posibilidades de la antigua métrica escandinava y de un laborioso comentario crítico. No carece de pasajes felices. El estudio comparado de las religiones y de sus mitos era cosa del porvenir. Para exponer ante una época clerical una mitología pagana, Snorri forjó la fábula de un legendario rey de Suecia a quien engañan y de quien se burlan las propias divinidades de esa casi olvidada mitología. Ya hemos dicho que Snorri descreía de ella, como quizá descreía del cristianismo, pero juzgaba con razón que era necesaria para comprender la poesía de los escaldos.

Sintió hondamente su curiosa belleza, como la sentiría siglos después Thomas Gray, que, al promediar el mil setecientos, admirablemente tradujo el cantar Baldrs draumar, que pertenece a la Edda Mayor, y lo tituló The Descent of Odin. El tema de los sueños de Baldr y de su brusca muerte inspiraría a Mattew Arnold su drama en verso Baldr dead. Los mitos del Norte estimularían también las obras de William Morris, de Richard Wagner y de Leconte de Lisie, a quien imitaría Jaimes Freyre en su Castalia bárbara.

Paradójicamente la nueva fe enriquecía a la antigua; sobre la tremenda visión del Crepúsculo de los Dioses cae la tremenda sombra de otra visión, el Apocalipsis que San Juan el Teólogo soñó en la isla de Patmos. Los tres dioses interrogados por Gylfi pueden ser un espejo o una parodia de la Trinidad. Recordemos también a Odín que pendió nueve noches de un árbol, sacrificado a Odín. El ambiente de la Gylfaginning es fantástico y no pocas veces burlón. Se afirma, por ejemplo, que el lobo Fenris abre las fauces hasta tocar la tierra y el cielo y se agrega que no las abre más porque no hay lugar. Entre los ojos del águila que tiene su asiento en las ramas del fresno Yggdrasil se coloca, para mayor inverosimilitud, un balcón que se llama Vethrfólnir. Thórr, el terrible Thórr, el war-god que cantará Longfellow, nos es mostrado por Snorri como una suerte de personaje cómico, embaucado siempre por los gigantes y a quien no se le ocurre otra cosa que asestar martillazos. Es verdad que la relación del germano y de sus deidades parece no haber sido reverencial; se hablaba de un amigo de Odín y no de un devoto de Odín. El paganismo no tuvo misioneros; tampoco tuvo mártires. En la última página de este libro el castillo de los Aesir desaparece y el rey se queda solo en la llanura, como para acentuar lo fantasmagórico de todo lo anterior. Gylfaginning quiere decir Alucinación de Gylfi; el título ya sugiere un engaño.

Hay escenas de admirable delicadeza, señalemos aquel momento en que muerto Baldr las divinidades se miran y no saben qué hacer.

Los visigodos que ocuparon España a principios del siglo creían que su estirpe era escandinava. Así lo afirma el historiador Jordanes en la obra De Rebus Geticis; así lo reitera Diego de Saavedra Fajardo en su Corona gótica. Aunque profesasen la fe cristiana, recordarían algunas de las fábulas mágicas que ahora vuelven a España en este libro.

Emily Dickinson, Poemas

Barcelona, Tusquets Editores, 1985.

De las muy diversas regiones americanas, en cualquier hemisferio, la más favorecida por los astros o visitada por las Musas (la locución es indistinta) ha sido, indiscutiblemente, New England.

Los grandes nombres dados por nuestra América fueron y son importantes para nosotros y para España; Emerson, Melville, Thoreau, Poe, Robert Frost cannot be thought away sin modificar toda la literatura de nuestro tiempo. La serie es indefinida y casi infinita; falta Emily Dickinson.

No hay, que yo sepa, una vida más apasionada y más solitaria que la de esa mujer. Prefirió soñar el amor y acaso imaginarlo y temerlo. En su recluida aldea de Amherst buscó la reclusión de su casa y, en su casa, la reclusión del color blanco y la de no dejarse ver por los pocos amigos que recibía.

Publicar no era, para ella, parte esencial del destino de un escritor; después de su muerte, que acaeció en 1886, encontraron en sus cajones más de mil piezas manuscritas, casi todas muy breves y extrañamente intensas. Además de la escritura fugaz de cosas inmortales, profesó el hábito de la lenta lectura y la reflexión. Emerson y Ruskin y Sir Thomas Browne le enseñaron mucho, pero sólo a ella le fue dado escribir

Parting is all we know of Heaven

and all we need of Hell

o:

This quiet dust was gentlemen and ladies

cuya idea es común y cuya forma es incomparable (curiosamente se abismaba, como Hugo, en la Revelación de San Juan, el Teólogo).

He sospechado que el concepto de versión literal, desconocido a los antiguos, procede de los fieles que no se atrevían a cambiar una palabra dictada por el Espíritu. Emily Dickinson parece haber inspirado a Silvina Ocampo un respeto análogo. Casi siempre, en este volumen, tenemos las palabras originales en el mismo orden.

No es cotidiano el hecho de un poeta traducido por otro poeta. Silvina Ocampo es, fuera de duda, la máxima poeta argentina; la cadencia, la entonación, la pudorosa complejidad de Emily Dickinson aguardan al lector de estas páginas, en una suerte de venturosa transmigración.

Buenos Aires, 3 de mayo de 1985.

Grijalbo. Diccionario Enciclopédico

Barcelona, Grijalbo, 1986.

Hay quienes no pueden imaginar un mundo sin pájaros; hay quienes no pueden imaginar un mundo sin agua; en lo que a mí se refiere, soy incapaz de imaginar un mundo sin libros. A lo largo de la historia el hombre ha soñado y forjado un sinfín de instrumentos. Ha creado la llave, una barrita de metal que permite que alguien penetre en un vasto palacio. Ha creado la espada y el arado, prolongaciones del brazo del hombre que los usa. Ha creado el telescopio, que le ha permitido indagar el alto firmamento. Ha creado el libro, que es una extensión secular de su imaginación y de su memoria.

A partir de los Vedas y de las Biblias hemos acogido la noción de libros sagrados. En cierto modo, todo libro lo es. En las páginas iniciales del Quijote, Cervantes dejó escrito que solía recoger y leer cualquier pedazo de papel impreso que encontraba en la calle. Cualquier papel que encierra una palabra es el mensaje que un espíritu humano manda a otro espíritu. Ahora, como siempre, el inestable y precioso mundo puede perderse. Sólo el libro puede salvarlo.

Hugo escribió que toda biblioteca es un acto de fe; Emerson, que es un gabinete donde se guardan los mejores pensamientos de los mejores. Al sajón y al escandinavo los maravillaron tanto las letras que les dieron el nombre de runas, es decir de misterios, de cuchicheos.

Pese a mis reiterados viajes, soy un modesto Alonso Quijano que no se ha atrevido a ser don Quijote y que sigue tejiendo y destejiendo las mismas fábulas antiguas.

No sé si hay otra vida; si hay otra, espero que me esperen en su recinto los libros que he leído bajo la luna con las mismas cubiertas y las mismas ilustraciones, quizá con las mismas erratas, y los que me depara aún el futuro.

Para un hombre ocioso y curioso (yo aspiro a ambos epítetos), el diccionario y la enciclopedia son el más deleitable de los géneros literarios. Para los trabajos de la imaginación no

hay mejor estímulo. Creo que el Occidente, y quizá el planeta, será bilingüe; el español y el inglés, que se complementan, serán el habla común de la humanidad. En la península abundan los idiomas y los dialectos; en este continente el idioma es uno, con mínimas diferencias locales.

Persisten algunas lenguas indígenas, cuyo destino es el olvido, y que se pierden cuando entran en el gran mar del castellano. De todos los idiomas latinos, el portugués que se habla en el Brasil es el que difiere menos del nuestro.

Este libro, que ha sido elaborado por eruditos de todas las regiones del castellano, quiere examinar y ordenar el creciente lenguaje que abarca los dos hemisferios y que se estudia con amor en todas las ciudades del mundo.

Buenos Aires, 14 de junio de 1985.

En Colecticia borgesiana

Buenos Aires, Del Castillo Editores, 1985.

Me han hablado, o más bien creo que he soñado acerca de una literatura fantástica del sudeste atlántico, de variaciones psicologistas de la metafísica borgesiana, de extrañas corrientes literarias como el cobismo, de no menos extrañas síntesis simbióticas tales como cortázares aborgesados, borges apessoados y viceversa, y de cierta "colecticia borgesiana", que no sé si se refiere a una poco creíble sociedad literaria de gente nueva que tiene, para mi desgracia, una vaga afinidad con mi olvidable obra y con mis preferencias por la literatura, la filosofía y la ética, o a la existencia de un libro imaginario formado por obras sueltas escritas por seres tan verídicos como los que alimentan mis ficciones.

También soñé, o me han comentado sobre la existencia de un movimiento borgesiano o neoborgesiano o postborgesiano, lo cual, tanto en vigilia como en sueños, no deja de ser una ingeniosa y mendaz ocurrencia. Está claro que descreo de los movimientos, llámense clasicismo, romanticismo, ultraísmo, y mucho menos borgesianismo, palabra que de por sí me suena temeraria y asaz irreal.

Reconozco haber pertenecido a algunos grupos y corrientes literarias de los cuales renegué oportunamente. Al fin y al cabo, y por encima de toda antojadiza clasificación, la poesía es una sola, y una sola la Literatura... o

BORGES *en* SUR

1931-1980

EMECÉ

Jorge Luis Borges (1899 - 1986)

Textos publicados en la revista Sur (1931-1980)

TEXTOS

UNA VINDICACIÓN DE MARK TWAIN

El 30 de noviembre de 1835 nació Mark Twain. Hoy, a cien años de esa fecha, debemos vindicar su clara memoria de dos ultrajes parecidos y aun consanguíneos: uno, el de simular que en su obra feliz los momentos de queja o de sarcasmo son los fundamentales; otro, el de quienes lo rebajan a símbolo del artista frustrado y mutilado por el árido siglo diecinueve y por un continente brutal. Ambos errores tienen curso en su patria; conviene denunciarlos antes que se propaguen aquí. Su fuente original debe ser el libro de Van Wyck Brooks: The ordeal of Mark Twain.

En 269 afligidas páginas en octavo mayor, Van Wyck Brooks quiere demostrar que Mark Twain era (potencialmente) un genio, falseado por el negro calvinismo de los 48 Estados Unidos.

Nada más europeo y sophisticated que esa imaginación; nada por consiguiente, más tentador para un "intelectual avanzado" de New York City. Nada más conforme, también, a cierta convención internacional. Desde que Charles Pierre Baudelaire se maravilló de que Edgar Alian Poe hubiera nacido en el estado de Massachusetts, nadie puede ignorar que el americano, si novelista o músico o pintor, lo es a pesar de toda América, y aun en contra. Así el consenso de los hombres lo afirma

¿pero será verdad? Regresemos al caso más ilustre: el de Edgar Alian Poe. Infinitamente se ha declarado que ese inventor es accidental en América, y que lo mismo pudo haber "sucedido" en Londres o en Upsala. Yo no puedo asentir. No sólo americano sino yankee, es el terrible y humorístico Poe: ya en la continua precisión y practicidad de sus variados juegos con la tiniebla, con las escrituras secretas y con el verso, ya en las ráfagas de enorme charlatanería que recuerdan a Barnum. (Ese rasgo perdura en sus descendientes: nótese el aire mistagógico y la tipografía sensacional en que M. Edmond Teste se complace.)

En el caso particular de Mark Twain, un hecho es indiscutible. Mark Twain sólo es imaginable en América. No sabemos, no podremos nunca saber, lo que América le quitó. Sabemos que le dio Huckleberry Finn y Roughing it y The innocents at home y Tom Sawyer y la vasta ineptitud de la policía que no se fija en el migratorio Elefante Blanco. Reduzcamos a uno todos sus libros y digamos con brevedad: Mark Twain compuso Huckleberry Finn en colaboración con el Mississippi, río americano y barroso. Deplorar esa divina colaboración, hablar de frustraciones y represiones, es como lamentar que la provincia de Buenos Aires falseó de tal manera el genio de Hernández que éste redactó el Martín Fierro. No insisto; la depresiva tesis de Brooks ha sido aniquilada con esplendor por Bernard De Voto, en el apasionado y lúcido libro Mark Twain's America.

Paso al segundo ultraje de los dos que denuncié al principio. La más grosera de las muchas tentaciones intelectuales pero también la más fácil y general, es la de pronunciar que una cosa es lo contrario de lo que parece inmediatamente. Si la cosa definida es un humorista, la definición por inversión es inevitable, ya que la imagen de un payaso que ríe —ridi, pagliaccio!— es una obscenidad sentimental que cosquillea de algún modo a las almas. Ni siquiera el feliz y mitológico Mickey Mouse ha quedado ileso. Puedo jurarles que a un poeta español de cuyo nombre no quiero acordarme, le oí decir: "Ese ratón me inquieta, me turba, porque yo estoy palpando en él la tragedia del pueblo americano". Inútil agregar que en Mark Twain, insigne compatriota de "ese ratón", idéntica tragedia ha sido "palpada". Hay circunstancias atenuantes, lo sé. El nihilismo de Mark, su concepción del universo estelar como una máquina perpetua y desatinada, su continua elaboración

de apotegmas cínicos o blasfematorios, su vehemente negación del libre albedrío, su amistad con la idea del suicidio, su estudio "del procedimiento más barato y más práctico para acabar de una buena vez con la humanidad", su ateísmo fanático, su culto del Ornar de Fitz Gerald, son indudables. También me consta que para los contemporáneos de Freud, la obra más perdurable de un autor son las indiscreciones de sus amigos. Hombre de este singular siglo veinte, sería indecoroso que yo desconociera esos hábitos, y sin embargo... Si algún derecho excepcional a nuestra memoria tiene Mark Twain, es como escritor; si algo buscamos (y encontramos) en sus muchos volúmenes, ello no es precisamente lo trágico. Mark Twain ¡oh recobrado y casi paradójico axioma! era un humorista.

De los procedimientos humorísticos de Mark Twain —como de aquellos de Quevedo, de Sterne y de Rabelais — cabe decir infinitas cosas. Un hecho, sin embargo, es indiscutible: el valor esencial de la novedad, y aun de la sorpresa. A Mark Twain ya no le quedan muchas sorpresas; desde la infancia lo hemos ido gastando, como al coronel Estanislao del Campo y a Eduardo Wilde.

Sorprenderse de memoria es difícil. The laughter is gone from it, dice Bernard De Voto de una de las primeras

páginas de Mark Twain —y temo que esa confesión de un admirador no sea inaplicable a las últimas. Adelanto una conjetura: el humorismo puramente verbal —el de acumulación e incongruencia— corresponde a la literatura oral, no a la escrita. Tres amigos que se ven con alguna regularidad, acaban por elaborar un dialecto burlesco, una tradición de espléndidas alusiones, una complicación y como potenciación de los chistes. Un hombre solo no practica esos juegos. Por definición, el lector es un hombre solo. (Daniel Defoe enumera las redenciones, los trabajos, el régimen, los capuchones y paraguas de piel de cabra, los piadosos monólogos, las imprevisiones, las empresas navales y alfareras y hasta los sueños de Robinson Crusoe, de York; pero nada nos dice de sus bromas, de su carcajada eventual ante el Mar Océano. Tratándose de un historiador tan puntual, debemos inferir que no hubo tal cosa).

Si el nihilismo básico de Mark Twain poco ha trascendido a su obra, si de los enormes júbilos que engendró, apenas si nos queda el fantasma ¿a qué fatigar las prensas y el tiempo con esta rememoración infructuosa? Mr. John Macy —The Spirit of American Literature, página 249 —

propone una conducta desesperada: "reconocer que ese incorregible bromista es un pensador poderoso y original". De acuerdo ¿pero qué nombre le reservaremos entonces a William James o al propio Mr. Macy? ¿Acaso el de bromistas incorregibles?... Además, yo preveo que el nudo no es tan gordiano y que podemos prescindir de ese tajo. Mark Twain (importa repetirlo) ha escrito Huckleberry Finn, libro que basta para la gloria. Libro ni burlesco ni trágico, libro solamente feliz.

La dicha es mejor que la alegría, releo en una carta de William Blake.

A principios de agosto de 1934, revisé con Adelina del Carril, las pruebas de la versión inglesa de Don Segundo Sombra. Escribí entonces una nota, de la que distraigo este párrafo: "En estas pruebas, he percibido la gravitación y el acento de otro libro esencial de nuestra América, el Huckleberry Finn de Mark Twain. También es libro de una andanza y de una amistad; pero de una amistad en que la baquía está a cargo del chico, y la veneración y la torpeza a cargo del hombre, y de una andanza por el agua incesante del mayor río de la tierra. Lo primero fue imitado por Rudyard Kipling en su novela Kim: otro gran libro consanguíneo de Don Segundo Sombra". El libro se publicó; Waldo Frank, en las páginas liminares, establece idéntico paralelo entre Don Segundo y Huck Finn.

Si no me engaño, las novelas son buenas en razón directa del interés que la unicidad de los caracteres inspira al autor y en razón inversa de los propósitos intelectuales o sentimentales que lo dirigen. En Kim, la "política" es evidente; básteme recordar esa reveladora apoteosis en que el

autor, para recompensar y coronar las arduas travesuras del héroe, le concede un puesto de espía.

A Ricardo Güiraldes le adivinamos un propósito partidario: demostrar que el oficio de tropero en la campaña pareja de Buenos Aires —los literatos de la capital le dicen la Pampa— tiene mucho de heroico. Mark Twain, en cambio, es divinamente imparcial. Huckleberry Finn no quiere otra cosa que copiar unos hombres y su destino.

Buenos Aires, noviembre de 1935.

MODOS DE G. K. CHESTERTON

Ha muerto (ha padecido ese proceso impuro que se llama morir) el hombre G. K.

Chesterton, el saludado caballero Gilbert Keith Chesterton: hijo de tales padres que han muerto, cliente de tales abogados, dueño de tales manuscritos, de tales mapas y de tales monedas, dueño de tal enciclopedia sedosa y de tal bastón con la contera un poco gastada, amigo de tal árbol y de tal río. Quedan las caras de su fama, quedan sus proyecciones inmortales, que estudiaré. Empiezo por la más divulgada en esta república:

Chesterton, padre de la iglesia.

Entiendo que para muchos argentinos, el auténtico es ese Chesterton. Desde luego, el mero espectáculo de un católico civilizado, de un hombre que prefiere la persuasión a la intimidación y que no amenaza a sus contendores con el brazo seglar o con el fuego postumo del Infierno, compromete mi gratitud. También, el de un católico liberal, el de un creyente que no toma su fe por un método sociológico. (Es el caso de repetir la buena humorada de Macaulay: Hablar de gobiernos esencialmente protestantes o fundamentalmente cristianos es como hablar de un modo de hacer compotas esencialmente protestante o de una equitación fundamentalmente católica.) Se me recordará que en Inglaterra no hay el catolicismo petulante y autoritario que padece nuestra república —hecho que anula o disminuye los méritos de la urbanidad polémica del Everlasting Man o de Orthodoxy. Acepto la enmienda, pero no dejo de apreciar y de agradecer esos corteses modales de su dialéctica.

Otro evidente agrado: Chesterton recurre a la paradoja y al humour en su vindicación del catolicismo. Eso importa invertir una tradición, erigida por Swift, por Gibbon y por Voltaire.

Siempre el ingenio había sido movilizado contra la Igesia. El hecho no es casual. La Iglesia —para decirlo con palabras de Apollinaire— representaba el Orden; la Incredulidad, la Aventura. Más tarde —para decirlo con palabras de Browning o, si se quiere, del charlatán de sobremesa Sylvester Blougram— Canjeamos, a fuerza de negaciones, una vida piadosa con sobresaltos de incredulidad por una vida incrédula con sobresaltos de fe. Antes decíamos que el tablero era blanco; ahora que es negro... La obra apologética de Chesterton corresponde precisamente a ese canje. Desde un punto de vista controversial, corresponde demasiado precisamente. La certidumbre de que ninguna de las atracciones del cristianismo puede realmente competir con su desaforada inverosimilitud es tan notoria en Chesterton, que sus más edificantes apologías me recuerdan siempre el Elogio de la locura o El asesinato considerado como una de las bellas artes. Ahora bien, esas defensas paradójicas de causas que no son defendibles, requieren auditores convencidos de la absurdidad de esas causas. A un asesino consecuente y trabajador, El asesinato considerado como una de las bellas artes no le haría gracia. Si yo ensayara una Vindicación del canibalismo y demostrara que es inocente consumir carne humana, puesto que todos los alimentos del hombre son, en potencia, carne humana, ningún caníbal me concedería una sonrisa, por risueño que fuera.

Temo que a los sinceros católicos les suceda algo parecido con los vastos juegos de Chesterton.

Temo que les moleste su ademán de ocurrente defensor de causas perdidas. Su tono de bromista cuyo honor está en razón inversa de la verdad de los hechos que afirma.

La explicación es fácil: el cristianismo de Chesterton es orgánico; Chesterton no repite una fórmula con temor evidente de equivocarse; Chesterton está cómodo. De ahí, su empleo casi nulo del dialecto escolástico. Es, además, uno de los pocos cristianos que no sólo creen en el Cielo sino que están interesados en él y que abundan, a su respecto, en inquietas conjeturas y previsiones. El hecho es inusual... No olvidaré la visible incomodidad de cierto grupo de católicos, una tarde que Xul-Solar habló de ángeles y de sus costumbres y formas.

Chesterton —¿quién lo ignora?— fue un incomparable inventor de cuentos fantásticos.

Desgraciadamente, procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas.

Felizmente, nunca lo conseguía del todo.

Chesterton, narrador policial.

Edgar Alian Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura bizarrerie; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó jamás los dos géneros. Nunca invocó el socorro del sedentario caballero francés Augusto Dupin (de la rué Dunot) para determinar el crimen preciso del Hombre de las Multitudes o para elucidar el modus operandi del simulacro que fulminó a los cortesanos de Próspero, y aun a ese mismo dignatario, durante la famosa epidemia de la Muerte Roja. Chesterton, en las diversas narraciones que integran la quíntuple Saga del Padre Brown y las de Gabriel Gale el poeta y las del Hombre Que Sabía Demasiado, ejecuta, siempre, ese tour de forcé. Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la remplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo. Sus diálogos, su modo narrativo, su definición de los personajes y los lugares, son excelentes. Ello, naturalmente, ha bastado para que lo acusen de "literatura". ¡Aciaga acusación para un literato! Oigo de muchas bocas la leyenda de que Chesterton, si se quiere, escribe con más decoro que Wallace, pero que éste armaba mejor sus intolerables enredos. Prometo a mi lector que están mintiendo los que tal cosa dicen y que el octavo círculo del Infierno será su domicilio final. En los relatos policiales de Chesterton, todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior. En uno de los cuentos, un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria pero alarmante, prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen. En otro, una peligrosa y vasta conspiración integrada por un solo hombre (con socorro de barbas, de caretas y de seudónimos) es anunciada con tenebrosa exactitud en el dístico:

As all stars sbrivel in the single sun,

The words are many, but The Word is one

que viene a descifrarse después, con permutación de mayúsculas: The words are many, but the word is One.

En un tercero, la maquette inicial —la mención escueta de un indio que arroja su cuchillo a otro y lo mata— es el estricto reverso del argumento: un hombre apuñalado por su amigo con una flecha, en lo alto de una

torre. Cuchillo volador, flecha que se deja empuñar... En otro, hay una leyenda al principio: Un rey blasfematorio levanta con el socorro satánico una torre sin fin. Dios

fulmina la torre y hace de ella un pozo sin fondo, por donde se despeña para siempre el alma del rey. Esa inversión divina prefigura de algún modo la silenciosa rotación de una biblioteca, con dos tacitas, una de café envenenado, que mata al hombre que la había destinado a su huésped. (En el número 10 de Sur, he intentado el estudio de las innovaciones y de los rigores que Chesterton impone a la técnica de los relatos policiales).

Chesterton, escritor.

Me consta que es improcedente sospechar o admitir méritos de orden literario en un hombre de letras. Los críticos realmente informados no dejan nunca de advertir que lo más prescindible de un literato es su literatura y que éste sólo puede interesarles como valor humano —

¿el arte es inhumano, por consiguiente?—, como ejemplo de tal país, de tal fecha o de tales enfermedades. Harto incómodamente para mí, no puedo compartir esos intereses. Pienso que Chesterton es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo y ello no sólo por su venturosa invención, por su imaginación visual y por la felicidad pueril o divina que traslucen todas sus páginas, sino por sus virtudes retóricas, por sus puros méritos de destreza. Quienes hayan hojeado la obra de Chesterton, no precisarán mi demostración; quienes la ignoren, pueden recorrer los títulos siguientes y percibir su buena economía verbal: El asesino moderado, El oráculo del perro, La ensalada del coronel Cray, La fulminación del libro, La venganza de la estatua, El dios de los gongs, El hombre con dos barbas, El hombre que fue jueves, El jardín de humo. En aquella famosa Degeneración que tan buenos servicios prestó como antología de los escritores que denigraba, el doctor Max Nordau pondera los títulos de los simbolistas franceses: Quand les violons sontpartís, Lespalais nómades, Les illuminations. De acuerdo, pero son poco o nada incitantes. Pocas personas juzgan necesario o agradable el conocimiento de Les palais nómades; muchas, el del Oráculo del perro. Claro que en el estímulo peculiar de los nombres de Chesterton obra nuestra conciencia de que esos nombres no han sido invocados en vano. Sabemos que en los Palais nómades no hay palacios nómadas; sabemos que The oracle of the dog no carecerá de un perro y de un oráculo, o de un perro concreto y oracular. Así también, el Espejo de magistrados que se divulgó en Inglaterra hacia 1560, no era otra cosa que un espejo alegórico; el Espejo del magistrado de Chesterton, nombra un espejo real... Lo anterior no quiere insinuar que algunos títulos más o menos paródicos den la medida del estilo de Chesterton. Quiere decir que ese estilo es omnipresente.

En algún tiempo (y en España) hubo la distraída costumbre de equiparar los nombres y la labor de Gómez de la Serna y de Chesterton. Esa aproximación es del todo inútil. Los dos perciben (o registran) con intensidad el matiz peculiar de una casa, de una luz, de una hora del día, pero Gómez de la Serna es caótico. Inversamente, la limpidez y el orden son constantes en las publicaciones de Chesterton. Yo me atrevo a sentir (según la fórmula geográfica de M. Taine) peso y desorden de neblinas británicas en Gómez de la Serna y claridad latina en G. K.

Chesterton, poeta.

Hay algo más terrible y maravilloso que ser devorado por un dragón; es ser un dragón. Hay algo más extraño que ser un dragón: ser un hombre. Esa intuición elemental, ese arrebato duradero de asombro (y de gratitud) informa todos los poemas de Chesterton. Su error (si es que lo tienen) es el haber sido planeados cada uno como una suerte de justificación o parábola. Han sido ejecutados con esplendor, pero se nota demasiado en ellos el argumento. Se nota demasiado la distribución, el andamio. Alguna vez, alguna rara vez, hay un eco de Kipling:

You have weighed the stars in a balance, and grasped the skies in a span:

Take, if you must have answer, the word of a common man.

Creo, sin embargo, que Lepanto es una de las páginas de hoy que las generaciones del futuro no dejarán morir. Una parte de vanidad suele incomodar en las odas heroicas; esta celebración inglesa de una victoria de los tercios de España y de la artillería de Italia no corre ese peligro. Su música, su felicidad, su mitología, son admirables. Es una página que conmueve físicamente, como la cercanía del mar.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N° 22, julio de 1936.

LA BIBLIOTECA TOTAL

El capricho o imaginación o utopía de la Biblioteca Total incluye ciertos rasgos, que no es difícil confundir con virtudes. Maravilla, en primer lugar, el mucho tiempo que tardaron los hombres en pensar esa idea. Ciertos ejemplos que Aristóteles atribuye a Demócrito y a Leucipo la prefiguran con claridad, pero su tardío inventor es Gustav Theodor Fechner y su primer expositor es Kurd Lasswitz. (Entre Demócrito de Abdera y Fechner de Leipzig, fluyen —cargadamente— casi veinticuatro siglos de Europa). Sus conexiones son ilustres y múltiples: está relacionada con el atomismo y con el análisis combinatorio, con la tipografía y con el azar. En la obra El certamen con la tortuga (Berlín, 1929) el doctor Theodor Wolff juzga que es una derivación, o parodia, de la máquina mental de Raimundo Lulio; yo agregaría que es un avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente.

El más antiguo de los textos que la vislumbran está en el primer libro de la Metafísica de Aristóteles. Hablo de aquel pasaje que expone la cosmogonía de Leucipo: la formación del mundo por la fortuita conjunción de los átomos. El escritor observa que los átomos que esa conjetura requiere son homogéneos y que sus diferencias proceden de la posición, del orden o de la forma.

Para ilustrar esas distinciones añade: A difiere de Npor la forma, AN de NA por el orden, Z de N

por la posición. En el tratado De la generación y la corrupción, quiere acordar la variedad de las cosas visibles con la simplicidad de los átomos y razona que una tragedia consta de iguales elementos que una comedia —es decir, de las veinticuatro letras del alfabeto.

Pasan trescientos años y Marco Tulio Cicerón compone un indeciso diálogo escéptico y lo titula irónicamente De la naturaleza de los dioses. En el segundo libro, uno de los interlocutores arguye: No me admiro que haya alguien que se persuada de que ciertos cuerpos sólidos e individuales son arrastrados por la fuerza de la gravedad, resultando del concurso fortuito de estos cuerpos el mundo hermosísimo que vemos. El que juzga posible esto, también podrá creer que si se arrojan a bulto innumerables caracteres de oro, con las veintiuna letras del alfabeto, pueden resultar estampados los Anales de Ennio. Ignoro si la casualidad podrá hacer que se lea un solo verso.

La imagen tipográfica de Cicerón logra una larga vida. A mediados del siglo diecisiete, figura en un discurso académico de Pascal; Swift, a principio del dieciocho, la destaca en el preámbulo de su indignado Ensayo trivial sobre las facultades del alma, que es un museo de lugares comunes —como el futuro Dictionnaire des idees recues de Flaubert.

Siglo y medio más tarde, tres hombres justifican a Demócrito y refutan a Cicerón. En tan desaforado espacio de tiempo, el vocabulario y las metáforas de la polémica son distintos. Huxley

(que es uno de esos hombres) no dice que los "caracteres de oro" acabarán por componer un verso latino, si los arrojan un número suficiente de veces; dice que media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas eternidades todos los libros que contiene el British Museum.2 Lewis Carroll (que es otro de los refutadores) observa en la segunda parte de la extraordinaria novela onírica Sylvie and Bruno —año de 1893— que siendo limitado el número de palabras que comprende un idioma, lo es asimismo el de sus combinaciones posibles o sea el de sus libros. Muy pronto (dice) los literatos no se preguntarán ¿ Qué libro escribiré? sino ¿ Cuál libro?

Lasswitz, animado por Fechner, imagina la Biblioteca Total. Publica su invención en el tomo de relatos fantásticos Traumkristalle.

La idea básica de Lasswitz es la de Carroll, pero los elementos de su juego son los universales símbolos ortográficos, no las palabras de un idioma. El número de tales elementos —

letras, espacios, llaves, puntos suspensivos, guarismos— es reducido y puede reducirse algo más.

El alfabeto puede renunciar a la cu (que es del todo superflua), a la equis (que es una abreviatura) y a todas las letras mayúsculas. Pueden eliminarse los algoritmos del sistema decimal de numeración o reducirse a dos, como en la notación binaria de Leibniz. Puede limitarse la puntuación a la coma y al punto. Puede no haber acentos, como en latín. A fuerza de simplificaciones análogas, llega Kurd Lasswitz a veinticinco símbolos suficientes (veintidós letras, el espacio, el punto, la coma) cuyas variaciones con repetición abarcan todo lo que es dable expresar: en todas las lenguas. El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico. Lasswitz insta a los hombres a producir mecánicamente esa Biblioteca inhumana, que

organizaría el azar y que eliminaría a la inteligencia. {El certamen con la tortuga de Theodor Wolff expone la ejecución y las dimensiones de esa obra imposible).

Todo estará en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir, Los egipcios de Esquilo, el número preciso de veces que las aguas del Ganges han reflejado el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermat, los no escritos capítulos de Edwin Drood, esos mismos capítulos traducidos al idioma que hablaron los garamantas, las paradojas que ideó Berkeley acerca del Tiempo y que no publicó, los libros de hierro de Urizen, las prematuras epifanías de Stephen Dedalus que antes de un ciclo de mil años nada querrían decir, el evangelio gnóstico de Basílides, el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo. Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos —los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos— les hayan otorgado una página tolerable.

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas platónicas, la quimera, la esfinge, los anormales números transfinitos (donde la parte no es menos copiosa que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulados en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 59, agosto de 1939. Y también en: LA GUERRA

ENSAYO DE IMPARCIALIDAD

Es de fácil comprobación que un efecto inmediato (y aun instantáneo) de esta anhelada guerra, ha sido la extinción o la abolición de todos los procesos intelectuales. No hablo de Europa, donde venturosamente perdura George Bernard Shaw; pienso en los estrategas y apologistas que el infatigable azar me depara, por calles y por casas de Buenos Aires. Las interjecciones han usurpado la función de los razonamientos; es verdad que los atolondrados que las emiten, distraídamente les dan un aire discursivo y que ese tenue simulacro sintáctico satisface y persuade a quienes los oyen.

El que ha jurado que la guerra es una especie de yijad liberal contra las dictaduras, acto continuo anhela que Mussolini milite contra Hitler: operación que aniquilaría su tesis. El que juraba hace cuarenta días que Varsovia era inexpugnable, ahora se admira (con sinceridad) de que haya resistido algún tiempo. El que denuncia las piraterías inglesas es el que aprueba con fervor que Adolf Hitler obre a lo Zarathustra, más allá del bien y del mal. El que proclama que el nazismo es un régimen que nos libra de charlatanes parlamentarios y que entrega el gobierno de las naciones a un grupo de strong silent men, escucha embelesado las efusiones del incesante Hitler o —placer aún más secreto— de Goering. El que pondera la presente inacción de las armas francesas aplaudirá esta noche los síntomas iniciales de una ofensiva. El que reprueba la codicia de Hitler saluda con veneración la de Stalin. El rencoroso augur de la desintegración inmediata del injusto Imperio Británico, demuestra que Alemania tiene derecho a la posesión de colonias. (Anotemos, de paso, que esa yuxtaposición de las voces colonias y derecho es lo que alguna ciencia muerta —la lógica— denominaba una contradictio in adjecto.) El que rechaza con supersticioso pavor la mera insinuación de que el Reich puede ser derrotado, finge que el menor éxito de sus armas es un incomprensible milagro. No prosigo; no quiero que esta página sea infinita.

Debo cuidarme, pues, de no agregar una interjección a las ya innumerables que nos abruman. (No acabo de entender, por ejemplo, que alguien prefiera la victoria de Alemania a la de Inglaterra y me sería muy fácil imponer figura de silogismo a esa convicción, pero me consta que no debo alegar una raison de coeur.)

Quienes abominan de Hitler, suelen abominar también de Alemania. Yo he admirado siempre a Alemania. Mi sangre y el amor de las letras me acercan indisolublemente a Inglaterra; los años y los libros a Francia; a Alemania, una pura inclinación. (Esa inclinación me movió, hacia 1917, a emprender el estudio del alemán, sin otros instrumentos que el Lyrisches Intermezzo de Heine y un lacónico glosario alemán-inglés, a veces fidedigno). No soy, por cierto, de esos germanistas falaces que recomiendan a Alemania lo eterno para negarle toda participación en lo temporal. No estoy seguro de que el hecho de haber producido a Leibniz y a Schopenhauer la incapacite para todo ejercicio político. Nadie pretende que Inglaterra debe elegir entre su Imperio y Shakespeare; nadie que Descartes y Conde son incompatibles en Francia; yo ingenuamente creo que una Alemania poderosa no hubiera entristecido a Novalis ni hubiera sido repudiada por Hoelderlin. Yo abomino, precisamente, de Hitler porque no comparte mi fe en el pueblo alemán; porque juzga que para

desquitarse de 1918, no hay otra pedagogía que la barbarie, ni mejor estímulo que los campos de concentración. Bernard Shaw, en ese punto, coincide con el melancólico Fuehrer y piensa que sólo un incesante régimen de marchas, contramarchas y saludos a la bandera puede convertir a los plácidos alemanes en guerreros pasables...

Si yo tuviera el trágico honor de ser alemán, no me resignaría a sacrificar a la mera eficacia militar la inteligencia y la probidad de mi patria; si el de ser inglés o francés, agradecería la coincidencia perfecta de la causa particular de mi patria con la causa total de la humanidad.

Es posible que una derrota alemana sea la ruina de Alemania; es indiscutible que su victoria sería la ruina y el envilecimiento del orbe. No me refiero al imaginario peligro de una aventura colonial sudamericana; pienso en los imitadores autóctonos, en los Uebermenschen caseros, que el inexorable azar nos depararía.

Espero que los años nos traerán la venturosa aniquilación de Adolf Hitler, hijo atroz de Versalles.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 61, octubre de 1939.1 Y también en: LA GUERRA EN AMERICA

1941

La noción de un atroz complot de Alemania para conquistar y oprimir todos los países del atlas, es (me apresuro a confesarlo) de una irreparable banalidad. Parece una invención de Maurice Leblanc, de Mr. Phillips Oppenheim o de Baldur von Schirach. Es notoriamente anacrónica: tiene el inconfundible sabor de 1914. Adolece de penuria imaginativa, de gigantismo, de crasa inverosimilitud. La circunstancia de que en esa fábula desdichada los alemanes cuentan con la complicidad lateral de los oblicuos japoneses y de los dóciles y pérfidos italianos la hace aún más ridicula... Desgraciadamente, la realidad carece de escrúpulos literarios. Se permite todas las libertades, incluso la de coincidir con Maurice Leblanc. Nada le falta, ni siquiera la más pura indigencia. Es tan versátil que también es monótona. Dos siglos después de la publicación de las ironías de Voltaire y de Swift, nuestros ojos atónitos han mirado el Congreso Eucarístico; hombres ya fulminados por Juvenal rigen los destinos del mundo. No importa que seamos lectores de Russell, de Proust y de Henry James: estamos en el mundo rudimental del esclavo Esopo y del cacofónico Marinetti. Destino paradójico el nuestro.

Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable; lo inverosímil, lo verdadero, lo indiscutible, es que los directores del Tercer Reich procuran el imperio universal, la conquista del orbe. No haré enumeración de los países que han agredido ya y expoliado; no quiero que esta página sea infinita. Ayer los germanófilos perjuraban que el difamado Hitler ni siquiera soñaba en atacar este continente; ahora justifican y adulan su novísima hostilidad. Han aplaudido la invasión de Noruega y de Grecia, de las Repúblicas Soviéticas y de Holanda; no se qué júbilos elaborarán para el día en que a nuestras ciudades y a nuestras costas les sea deparado el incendio. Es infantil impacientarse; la misericordia de Hitler es ecuménica; en breve (si no lo estorban los vendepatrias y los judíos) gozaremos de todos los beneficios de la tortura, de la sodomía, del estupro y de las ejecuciones en masa. ¿No abunda en nuestras llanuras el Lebensraum, materia ilimitada y preciosa? Alguien, para frustrar nuestras esperanzas, observa que estamos lejísimos. Le respondo que siempre las colonias distan de la metrópoli; el Congo Belga no es lindero de Bélgica.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 87, diciembre de 1941

DECLARACIONES SOBRE LA PAZ

NOTA SOBRE LA PAZ

Buen heredero de los nominalistas ingleses, H. G. Wells repite que hablar de los anhelos del Irak o de la perspicacia de Holanda es incurrir en temerarias mitologías. Francia, le agrada

recordar, consta de niños, de mujeres y de hombres, no de una sola tempestuosa mujer con un gorro frigio. A esa amonestación cabe responder, con el nominalista Hume, que también cada hombre es plural, pues consta de una serie de percepciones o, con Plutarco, Nadie es ahora el que antes fue ni será el que ahora es o, con Heráclito, Nadie baja dos veces al mismo río. Flablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora. Sabemos (o creemos saber) que la historia es una perpleja red incesante de efectos y de causas; esa red, en su nativa complejidad, es inconcebible; no podemos pensarla sin acudir a nombres de naciones. Además, tales nombres son ideas que operan en la historia, que rigen y transforman la historia.

Elucidado lo anterior, quiero declarar que para mí un solo hecho justifica este momento trágico; ese hecho jubiloso que nadie ignora y que justiprecian muy pocos es la victoria de Inglaterra. Decir que ha vencido Inglaterra es decir que la cultura occidental ha vencido, es decir que Roma ha vencido; también es decir que ha vencido la secreta porción de divinidad que hay en el alma de todo hombre, aun del verdugo destrozado por la victoria. No fabrico una paradoja; la psicología del germanófilo es la del defensor del gángster, del Mal; todos sabemos que durante la guerra los legítimos triunfos alemanes le interesaron menos que la noción de un arma secreta o que el satisfactorio incendio de Londres.

El esfuerzo militar de las tres naciones que han desbaratado el complot germánico es parejamente admirable, no así las culturas que representan. Los Estados Unidos no han cumplido su alta promesa del siglo xix; Rusia combina con naturalidad los estigmas de lo rudimentario, de lo escolar, de lo pedantesco y de lo tiránico. De Inglaterra, de la compleja y casi infinita Inglaterra, de esa isla desgarrada y lateral que rige continentes y mares, no arriesgaré una definición; básteme recordar que es quizá el único país que no está embelesado consigo mismo, que no se cree Utopía o el Paraíso. Yo pienso en Inglaterra como se piensa en una persona querida, en algo irremplazable e individual. Es capaz de culpables indecisiones, de atroces lentitudes (tolera a Franco, tolera a las sucursales de Franco), pero es también capaz de rectificaciones y contriciones, de volver a librar, cuando la sombra de una espada cae sobre el mundo, la cíclica batalla de Waterloo.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 129, julio de 1945.

LA PERSONALIDAD Y EL BUDDHA

En el volumen que Edmund Hardy, en 1890, dedicó a una exposición del budismo —Der Buddismus nach alteren Pali-Werken—, hay un capítulo que Schmidt, revisor de la segunda edición, estuvo a punto de omitir pero cuyo tema gravita (a veces de un modo secreto, siempre de un modo inevitable) en todo juicio occidental sobre el Buddha. Me refiero a la comparación de la personalidad del Buddha con la personalidad de Jesús. Esa comparación es viciosa, no sólo por las diferencias profundas (de cultura, de nación, de propósito) que separan a los dos maestros, sino por el concepto mismo de personalidad, que conviene a uno, no a otro. En el prólogo de la admirada y sin duda admirable versión de Karl Eugen Neumann se alaba el "ritmo personal" de los sermones del Buddha; Hermann Beckh (Buddhismus, I, 89) cree percibir en los textos del canon pali "el sello de una personalidad singular"; ambas cosas, entiendo, pueden inducir a error.

Es verdad que no faltan, en la leyenda y en la historia del Buddha, esas leves e irracionales contradicciones que son el estilo del yo —la admisión de su hijo Rahula en la orden, a la edad de siete años, contrariando los mismos reglamentos estatuidos por él; la elección de un sitio agradable,

"con un río de agua muy clara y campos y poblaciones alrededor", para los duros años de penitencia; la mansedumbre del hombre que, al predicar, lo hace "con voz de león"; el deplorado

almuerzo de carne salada de cerdo (según Friedrich Zimmermann, de hongos) que apresura la muerte del gran asceta—, pero su número es limitado. Tan limitado que Senart, en un Essai sur la légende du Bouddba, publicado en 1882, propuso una "hipótesis solar", según la cual el Buddha es, como Hércules, una personificación del sol, y su biografía es un caso muy avanzado de symbolisme atmosphérique. Mará es las nubes tormentosas, la Rueda de la Ley que el Buddha hizo girar en Benares es el disco solar, el Buddha muere al anochecer... Aún más escéptico, o más crédulo, que Senart, el indólogo holandés H. Kern vio en el primer concilio budista la figuración alegórica de una constelación. Otto Franke, en 1914, pudo escribir que "Buddha Gotama equivale estrictamente a N. N".

Sabemos que el Buddha, antes de ser el Buddha (antes de ser el Despierto), era un príncipe, llamado Gautama y Siddhartha. Sabemos que a los veintinueve años dejó su mujer, sus mujeres, su hijo, y practicó la vida ascética, como antes la vida carnal. Sabemos que durante seis años gastó su cuerpo en las penitencias; cuando el sol o la lluvia caían sobre él, no cambiaba de sitio; los dioses que lo vieron tan demacrado creyeron que había muerto. Sabemos que al fin comprendió que la mortificación es inútil y se bañó en las aguas de un río y su cuerpo recuperó el antiguo fulgor.

Sabemos que buscó la higuera sagrada que en cada ciclo de la historia resurge en el continente del Sur para que a su sombra puedan los Buddhas alcanzar el Nirvana. Después, la alegoría o la leyenda empañan los hechos. Mará, dios del amor y de la muerte, quiere abrumarlo con ejércitos de jabalíes, de peces, de caballos, de tigres y de monstruos; Siddhartha, inmóvil y sentado, los vence, pensándolos irreales. Las huestes infernales lo bombardean con montañas de fuego; éstas, por obra de su amor, se convierten en palacios de flores. Los proyectiles configuran aureolas o forman una cúpula sobre el héroe. Las hijas de Mará quieren tentarlo; les dice que son huecas y corruptibles.

Antes del alba, cesa la batalla ilusoria y Siddhartha ve sus previas encarnaciones (que ahora tendrán fin pero que no tuvieron principio) y las de todas las criaturas y la incesante red que entretejen los efectos y causas del universo. Intuye, entonces, las Cuatro Verdades Sagradas que predicará en el Parque de las Gacelas. Ya no es el príncipe Siddhartha, es el Buddha. Es el Despierto, el que ya no sueña que es alguien, el que no dice: "Yo soy, éste es mi padre, ésta es mi madre, ésta es mi heredad". Es también el Tathágata, el que recorrió su camino, el cansado de su camino.

En la primera vigilia de la noche, Siddhartha recuerda los animales, los hombres y los dioses que ha sido, pero es erróneo hablar de trasmigraciones de su alma. A diferencia de otros sistemas filosóficos del Indostán, el budismo niega que haya almas. El Milindapañha, obra apologética del siglo ii, refiere un debate cuyos interlocutores son el rey de la Bactriana, Menandro, y el monje Nagasena; éste razona que así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, las ideas, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ellas. La primera suma teológica del budismo, el Visuddbimagga (Sendero de la pureza), declara que todo hombre es una ilusión, impuesta a los sentidos por una serie de hombres momentáneos y solos. "El hombre de un momento pasado", nos advierte ese libro, "ha vivido, pero no vive ni vivirá; el hombre de un momento futuro vivirá, pero no ha vivido ni vive; el hombre del momento presente vive, pero no ha vivido ni vivirá", dictamen que podemos cotejar con éste de Plutarco (De E apud Delphos, 18):

"El hombre de ayer ha muerto en el de hoy, el de hoy muere en el de mañana". Un carácter, no un alma, yerra en los ciclos del Samsara de un cuerpo a otro; un carácter, no un alma, logra finalmente el Nirvana, o sea la extinción. (Durante años, el neófito se adiestra para el Nirvana mediante rigurosos ejercicios de irrealidad. Al andar por la casa, al conversar, al comer, al beber, debe reflexionar que tales actos son ilusorios y no requieren un actor, un sujeto constante.)

En el Sendero de la Pureza se lee: "En ningún lado soy un algo para alguien, ni alguien es algo para mí"; creerse un yo —attavada— es la peor de las herejías para el budismo. Nagarjuna, fundador de la escuela del Gran Vehículo, forjó argumentos que demostraban que el mundo aparencial es vacuidad; ebrio de razón, los volvió después (no pudo no volverlos) contra las Verdades Sagradas, contra el Nirvana, contra el Buddha. Ser, no ser, ser y no ser, ni ser ni no ser; Nagarjuna refutó la posibilidad de esas alternativas. Negadas la substancia y los atributos, tuvo asimismo que negar su extinción; si no hay Samsara, tampoco hay extinción del Samsara y es erróneo decir que el Nirvana es. No menos erróneo, observó, es decir que no es, porque negado el ser, queda también negado el no ser, que depende (siquiera verbalmente) de aquél. "No hay objetos, no hay conocimiento, no hay ignorancia, no hay destrucción de la ignorancia, no hay dolor, no hay origen del dolor, no hay aniquilación del dolor, no hay camino que lleve a la aniquilación del dolor, no hay obtención, no hay no-obtención del Nirvana", nos advierte uno de los sutras del Gran Vehículo. Otro funde en un solo plano alucinatorio el universo y la liberación, Nirvana y Samsara. "Nadie se extingue en el Nirvana, porque la extinción de inconmensurables, innumerables seres en el Nirvana es como la extinción de una fantasmagoría creada por artes mágicas." La negación no basta y se llega a negaciones de negaciones; el mundo es vacuidad y también es vacía la vacuidad. Los primeros libros del canon habían declarado que el Buddha, durante su noche sagrada, intuyó la infinita encadenación de todos los efectos y causas; los últimos, redactados siglos después, razonan que todo conocimiento es irreal y que si hubiera tantos Ganges como hay granos de arena en el Ganges y otra vez tantos Ganges como granos de arena en los nuevos Ganges, el número de granos de arena sería menor que el número de cosas que ignora el Buddha.

Tales pasajes no son ejercicios retóricos; proceden de una metafísica y de una ética.

Podemos contrastarlos con muchos de fuente occidental; por ejemplo, con aquella carta en que César dice que ha puesto en libertad a sus adversarios políticos, a riesgo de que retomen las armas,

"porque nada anhelo más que ser como soy y que ellos sean como son". El goce occidental de la personalidad late en esas palabras, que Macaulay juzgaba las más nobles que jamás se escribieron.

Aún más ilustrativa es la catástrofe de Peer Gynt; el misterioso Fundidor se dispone a derretir al héroe; esta consumación, infernal en América y en Europa, equivale estrictamente al Nirvana.

Oldcnberg ha observado que el Indostán es tierra de tipos genéricos, no de individualidades. Sus vastas obras son de carácter colectivo o anónimo; es común atribuirlas a determinadas escuelas, familias o comunidades de monjes, cuando no a seres míticos (Winternitz: Geschichte der indischen Litteratur, I, 24) o, con indiferencia espléndida, al Tiempo (Fatone: El budismo "nihilista", 14).

El budismo niega la permanencia del yo, el budismo predica la anulación; imaginar que el Buddha, que voluntariamente dejó de ser el príncipe Siddhartha, pudo resignarse a guardar los miserables rasgos diferenciales que integran la llamada personalidad, es no comprender su doctrina. También es trasladar —anacrónicamente, absurdamente— una superstición occidental a un terreno asiático. Léon Bloy o Francis Thompson hubieran sido para el Buddha ejemplos cabales de hombres extraviados y erróneos, no sólo por la creencia de merecer atenciones divinas sino por su tarea de elaborar, dentro del lenguaje común, un pequeño y vanidoso dialecto. No es indispensable ser budista para entenderlo así; todos sentimos que el estilo de Bloy, en el que cada frase busca un asombro, es moralmente inferior al de Gide, que es, o simula ser, genérico.

De Chaucer a Marcel Proust, la materia de la novela es el no repetible, singular sabor de las almas; para el budismo no hay tal sabor o es una de las tantas vanidades del simulacro cósmico. El

Cristo predicó para que los hombres tuvieran vida y para que la tuvieran en abundancia (Juan, 10: 10); el Buddha, para proclamar que este mundo, infinito en el tiempo y en el espacio, es un fuego doliente. "Buddha Gotama equivale estrictamente a N. N.", escribió Otto Franke; cabría contestarle que el Buddha quiso ser N. N.

Sur, 1931-1951,'Buenos Aires, Año XIX, N° 192-193-194, octubre-diciembre de 1950, Año del Libertador General San Martín.

LA INOCENCIA DE LAYAMON

Legouis ha visto la paradoja de Layamon, pero no sé si lo patético. El exordio del Brut, redactado a principios del siglo xiii, en tercera persona, guarda los hechos de su vida. Escribe Layamon: "Hubo en el reino un sacerdote llamado Layamon; era hijo de Leovenath, a quien tenga Dios en su gloria, y vivía en Ernley, en una noble iglesia a orillas del Severn, donde era bueno estar.

Dio en el pensamiento de referir las hazañas de los ingleses; cómo se llamaban y de dónde vinieron y quiénes arribaron a tierra inglesa después del diluvio. Layamon viajó por el reino y consiguió los nobles libros que fueron su modelo. Tomó el libro inglés que hizo Beda; otro tomó en lengua latina que hicieron San Albino y San Agustín, que nos trajo el bautismo; un tercero tomó y lo puso en el medio, obra de un clérigo francés llamado Wace, que bien sabía escribir y que se lo dio a la noble Leonor, reina del alto Enrique. Layamon abrió esos tres libros y volvió las hojas; con amor los miró,

—¡sea Dios misericordioso con él!— y tomó la pluma entre los dedos y escribió en pergamino y ordenó las justas palabras y de los tres libros hizo uno. Ahora ruega Layamon, por amor de Dios Todopoderoso, que quienes lean este libro y aprendan las verdades que enseña, recen por el alma de su padre, que lo engendró, y por el alma de su madre, que lo dio a luz, y por su alma, para que sea más buena. Amén". Treinta mil versos irregulares, después, historian las batallas de los britanos, y singularmente de Arturo, contra los pictos, los noruegos y los sajones.

La primera impresión, y tal vez la última, que deja el exordio de Layamon es de infinita, de casi increíble ingenuidad. Colabora en esa impresión el rasgo pueril de que el poeta diga Layamon y no yo, pero detrás de las candorosas palabras la emoción es compleja. No sólo la materia cantada sino la circunstancia algo mágica de verse a sí mismo cantándola, conmueve a Layamon; ese desdoblamiento corresponde al Illo Virgilium me tempore, de las Geórgicas o al hermoso Ego Ule qui quondam que alguien antepuso a la Eneida.

Una leyenda que Dionisio de Halicarnaso recoge y que Virgilio insignemente adoptó dice que Roma fue fundada por hombres de la estirpe de Eneas, troyano que en las páginas de la Ilíada pelea con Aquiles; parejamente una Historia Regum Britanniae que data de principios del siglo xii atribuyó la fundación de Londres ("Citie that some tyme cleped was New Troy") a un bisnieto de Eneas llamado Bruto, cuyo nombre estaría perpetuado en el de Britania. Bruto es el primer rey de la crónica secular de Layamon; lo siguen otros, que en la literatura ulterior han conocido muy diversa fortuna: Hudibras, Lear, Gorboduc, Ferrex y Porrex, Lud, Cimbelino, Vortigern, Uther Pendragon (Uther Cabeza de Dragón) y Arturo de la Tabla Redonda, "rey que ha sido y será", según su misterioso epitafio. Arturo recibe una herida mortal en su última batalla, pero Merlín, que en el Brut no es hijo del Diablo sino de un silencioso fantasma de oro que su madre amó en sueños, profetiza que volverá (como Barbarroja) cuando lo necesite su pueblo. Vanamente guerrean contra él, en revueltas hordas, los "perros paganos" de Hengest, los sajones que desde el siglo v se difundieron por la faz de Inglaterra.

Se ha dicho que Layamon fue el primero de los poetas ingleses; más justo y más conmovedor es pensarlo el último de los poetas sajones. Éstos, convertidos a la fe de Jesús, aplicaron a esa nueva mitología el duro acento y las imágenes militares de las epopeyas germánicas (los doce apóstoles, en uno de los poemas de Cynewulf, resisten al embate de las espadas y son diestros en el juego de los escudos; en el Éxodo, los israelitas que atraviesan el Mar Rojo son vikings); Layamon sujetó a ese mismo rigor las ficciones cortesanas y mágicas de la Matiére de Bretagne. Por el tema, por buena parte del tema, es uno de los muchos poetas del ciclo bretón, un lejano colega de aquel anónimo que reveló a Francesca da Rimini y a Paolo el amor que sentían y que ignoraban; por el espíritu, es un descendiente lineal de aquellos rapsodas sajones que reservaban sus palabras felices para la descripción de batallas y que no produjeron en cuatro siglos una sola estrofa amatoria. Layamon ha olvidado las metáforas de los antepasados; en el Brut, ni el mar es el camino de la ballena, ni las flechas son víboras de la guerra, pero la visión del mundo es la misma. Como Stevenson, como Flaubert, como tantos hombres de letras, el sedentario clérigo se complace en violencias verbales; ahí donde Wace escribió: "En aquel día los britanos dieron muerte a Passent y al rey irlandés", Layamon amplifica: "Y dijo estas palabras Uther el Bueno: ¡Passent, aquí te quedarás; aquí viene Uther a caballo! Lo golpeó en la cabeza y lo derribó y le puso la espada en la boca (ese alimento para él era nuevo) y la punta de la espada se hundió en la tierra. Entonces dijo Uther: Ahora te va bien, irlandés; toda Inglaterra es tuya. En tus manos la entrego para que te quedes a vivir con nosotros. Mira, aquí está; ahora la tendrás para siempre". En todo verso anglosajón hay ciertas palabras, dos en la primera mitad y una en la segunda, que empiezan con la misma consonante o con una vocal; Layamon trata de observar esa vieja ley métrica, pero los octosílabos pareados de la Geste des Bretons de Wace —uno de los tres "nobles libros"—

continuamente lo distraen con la nueva tentación de la rima y así después de brother tenemos other, y night

después de light... La conquista normanda ocurrió al promediar el siglo once; el Brut data de principios del xiii, pero el vocabulario del poema es casi puramente germánico; no hay cincuenta palabras de origen francés en treinta mil versos. He aquí un pasaje, que apenas prefigura el idioma inglés y tiene afinidades notorias con el alemán:

And seothe icb cumen wulle

to mine kineriche

and wumien mid Brutten

mid muchelere wunne.

Son las últimas palabras de Arturo; el sentido es: "Y luego iré a mi reino y entre britanos moraré con mucho deleite".

Layamon cantó con fervor las antiguas batallas de los britanos contra los invasores sajones, como si él no fuera sajón y como si britanos y sajones no hubieran sido, desde el día de Hastings, conquistados por los normandos. El hecho es singular y permite diversas conjeturas. Layamon, hijo de Leovenath (Leofnoth), habitó no lejos de Gales, baluarte de los celtas y manantial (según Gastón Paris) del complejo mito de Arturo; su madre bien pudo ser britana. Esta conjetura es verosímil, inverificable y pobrísima; también cabría suponer que el poeta fue hijo y nieto de sajones, pero que en lo más hondo el jus soli pudo más que el jus sanguinis. No de otra suerte un argentino sin sangre querandí suele identificarse con los indios que defendían su tierra, no con los españoles de Cabrera o de Juan de Garay. Otra posibilidad es que Layamon, a sabiendas o no, hubiera dado a los britanos del Brut el valor de sajones y a éstos el de normandos. Los enigmas, el Bestiario y las

curiosas runas de Cynewulf prueban que tales ejercicios criptográficos o alegóricos no eran ajenos a esa vieja literatura; algo, sin embargo, me dice que esta especulación es fantástica. Si Layamon hubiera pensado que los conquistadores de ayer eran los conquistados de hoy y los conquistadores de hoy podían ser los conquistados de mañana, habría recurrido, creo, al símil de la rueda de la Fortuna, que está en el De Consolatione, o a los libros proféticos de la Biblia, no a la intrincada gesta de Arturo.

El tema de la épica anterior lo constituían los trabajos de un héroe o la lealtad que los guerreros deben a su capitán; el verdadero tema del Brut es Inglaterra. Layamon no podía prever que a los dos siglos de su muerte sus aliteraciones serían ridiculas ("I can not geste —rum, ram, ruf— by lettre", dice un personaje de Chaucer) y su lengua, una rústica jerigonza. No podía sospechar que sus injurias contra los sajones de Hengest eran las últimas palabras del idioma sajón, destinado a morir para renacer en el idioma inglés. Según el germanista Ker, apenas conoció la literatura cuya tradición heredó; nada supo de las andanzas de Widsith entre persas y hebreos ni del combate de Beowulf en el fondo de la ciénaga roja. No conoció los grandes versos de los que procederían los suyos; quizá no los hubiera entendido. Su curioso aislamiento, su soledad, lo hacen (ahora) patético. Nadie sabe quién es, afirmó Léon Bloy; de esa ignorancia íntima no hay símbolo mejor que este hombre olvidado, que abominó con ímpetu sajón de su estirpe sajona y fue el postrer poeta sajón y no lo supo nunca.

Sur, Buenos Aires, N° 197, marzo de 1951.

SOBRE "DON SEGUNDO SOMBRA"

Respetuoso de la palabra "novela" —la palabra de Crimen y castigo y de Salammbó—, Güiraldes calificó de relato a Don Segundo Sombra; alguien habrá arriesgado, después, los vocablos "épico" y "epopeya"; esencialmente cabría recurrir a la noción (y a la connotación) de elegía. Un pesar que el escritor tal vez ignoró y un pesar explícito hay en el fondo de la obra; por el primero entiendo el temor, ahora inconcebible y absurdo, de que, concluida en 1918 la guerra {the war to end war), el mundo entrara en un período de interminable paz. En los mares, en el aire, en los continentes, la humanidad había celebrado su última guerra; de esa fiesta fueron excluidos los argentinos; Don Segundo quiere compensar esa privación con antiguos rigores. Algo en sus páginas hay del énfasis de Le Leu, y la noche que precede al arreo ("De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían alma de reseros, que es tener alma de horizonte") se parece a la noche que precede a una carga a la bayoneta. No sólo dicha quiere el hombre sino también dureza y adversidad.

Más público es el otro pesar, o la otra nostalgia, que es la razón del libro. De la ganadería nuestro país pasó a la agricultura; Güiraldes no deplora esa conversión ni parece notarla, pero su pluma quiere rescatar el pasado ecuestre de tierras descampadas y de hombres animosos y pobres.

Don Segundo es, como el undécimo libro de la Odisea, una evocación ritual de los muertos, una necromancia. No en vano el protagonista se llama Sombra; "un rato ignoré si veía o evocaba...

Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre", leemos en las últimas páginas. Percibido ese carácter fantástico, se ve lo improcedente de la comparación habitual de Don Segundo Sombra con Martín Fierro, con Paulino Lucero, con Santos Vega o con otros gauchos de la literatura o la tradición; Don Segundo ha sido esos gauchos o es, de algún modo, su tardío arquetipo, su idea platónica. Güiraldes escribe: "La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada... Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolente. Ya iba a llegar a lo alto del camino y desaparecer. Se fue reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos.

Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago". Años antes, Lugones escribió del gaucho genérico: "Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba pardeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta" (El payador, pág. 73). El espacio, en los dos textos supracitados, tiene la misión de significar el tiempo y la historia.

Don Segundo Sombra presupone y corona un culto anterior, una mitología literaria del gaucho. Eduardo Gutiérrez y Hudson, Bartolomé Hidalgo y determinados capítulos del Facundo, hombres de la historia, sueño borroso, y del sueño vivido de las letras, dan a la obra su patética resonancia; merecer y cifrar ese hondo pasado es una virtud de Güiraldes, no accesible a los otros cultivadores de la nostalgia criolla.

De ciertas aventuras que se repiten en libros medievales, el germanista Ker ha observado que son meros adjetivos para definir el carácter del héroe; el poeta, en lugar de afirmar que aquél es valiente, lo hace ejecutar tal o cual acto de valor. Allende las canciones de gesta, el procedimiento es común; José Ortega y Gasset, en algún ensayo, recomienda su empleo a los novelistas. Para nuestra felicidad, Güiraldes no siguió esa mala costumbre. Henry James, al premeditar su terrible Vuelta de tuerca, sintió que especificar lo malvado era debilitarlo; Güiraldes, fuera del segundo capítulo (el menos convincente de todos), no armó proezas para su héroe; se limitó a contar la impresión que éste dejaba en los demás. No se trata, por cierto, de un simple artificio verbal; en la realidad, no basta que una persona obre valentías para que la juzguemos valiente o prodigue sutilezas para tener crédito de sutil. Más revelador que sus actos puede ser el aire de un hombre; la doctrina luterana de la justificación por la fe (y no por las obras) es la versión teológica de esta idea.

Quizá a través de Kim, la estructura de Don Segundo es la del Huckleberry Finn de Mark Twain. Es fama que este libro genial (escrito en primera persona) abunda en incómodos altibajos; el inmediato sabor de la felicidad alterna en sus páginas con bromas chabacanas y débiles; tanto las cumbres como las caídas superan las posibilidades del arte consciente de Güiraldes. Otra disparidad debo señalar. Huckleberry Finn se ajusta a una directa experiencia de los hechos que narra; Don Segundo Sombra, a un recuerdo (y a una exaltación) de los hechos. Leer el primero es ser mágicamente Huck Finn y seguir el curso de un río con un esclavo prófugo; leer el segundo es haber sido, hace muchos años, tropero y querer recordarlo. Wordsworth, en un prólogo ilustre, dijo que la poesía nace de la emoción recordada en la tranquilidad; la memoria define las experiencias; acaso todo ocurre después, cuando lo comprendemos, no en el rudimentario presente... El narrador de Don Segundo no es el chico agauchado; es el nostálgico hombre de letras que recupera, o sueña recuperar, en un lenguaje en que conviven lo francés y lo cimarrón, los días y las noches elementales que aquél no hizo más que vivir.

Sur, Buenos Aires, N° 217-218, noviembre-diciembre de 1952.

DESTINO ESCANDINAVO

Que el destino de las naciones puede no ser menos interesante y patético que el de los individuos, es algo que Homero ignoró, que Virgilio supo y que sintieron con intensidad los hebreos. Otro problema (el problema platónico) es inquirir si las naciones existen de un modo verbal o de un modo real, si son palabras colectivas o entes eternos, el hecho es que podemos

imaginarlas y que la desventura de Troya puede tocarnos más que la desventura de Príamo. Versos como éste del Purgatorio:

Vieni a veder la tua Roma che piagne

prueban el patetismo de lo genérico, y Manuel Machado ha podido lamentar, en un poema sin duda hermoso, el melancólico destino de las estirpes árabes "que todo lo tuvieron y todo lo perdieron". Acaso es lícito recordar brevemente los rasgos diferenciales de ese destino: la revelación de la Divina Unidad, que hará catorce siglos aunó a los pastores de un desierto y los arrojó a una batalla que no ha cesado y cuyos límites fueron la Aquitania y el Ganges; el culto de Aristóteles que los árabes enseñaron a Europa, tal vez sin comprenderlo del todo, como si repitieran o transcribieran un mensaje cifrado... Por lo demás, tener y perder es la común vicisitud de los pueblos. Estar a punto de tener todo y perderlo todo es el trágico destino alemán. Más raro y más afín a los sueños es el destino escandinavo, que procuraré definir.

Jordanes, a mediados del siglo vi, dijo de Escandinavia que esta isla (por isla la tuvieron los cartógrafos y los historiadores latinos) era como el taller o vaina de las naciones; las bruscas tropelías escandinavas en los más heterogéneos puntos del orbe confirmarían este parecer, que legó a De Quincey la frase officina gentium. En el siglo IX los vikings irrumpieron en Londres, exigieron de París un tributo de siete mil libras de plata y saquearon los puertos de Lisboa, de Burdeos y de Sevilla. Hasting, merced a una estratagema, se apoderó de Luna, en Etruria, y pasó a cuchillo a sus defensores y la incendió, porque pensó que se había apoderado de Roma. Thorgils, jefe de los Forasteros Blancos (Finn Gaill), rigió el Norte de Irlanda; los clérigos, destruidas las bibliotecas, huyeron y uno de los exilados fue Escoto Erígena. Un sueco, Rurik, fundó el reino de Rusia; la capital, antes de llamarse Novgórod, se llamó Holmgard. Hacia el año 1000 los escandinavos, bajo Leif Eiriksson, arribaron a la costa de América. Nadie los inquietó, pero una mañana (según consta en la Saga de Erico el Rojo) muchos hombres en canoas de cuero desembarcaron y los miraron con algún estupor. "Eran oscuros y muy mal parecidos y el pelo de las cabezas era feo; tenían ojos grandes y anchas mejillas". Los escandinavos les dieron el nombre de skraelingar, gente inferior. Ni escandinavos ni esquimales supieron que el momento era histórico; América y Europa se miraron con inocencia. Un siglo después, las enfermedades y la gente inferior habían acabado con los colonos. Los anales de Islandia dicen: "En 1121, Erico, obispo de Groenlandia, partió en busca de Vinland". Nada sabemos de su suerte; el obispo y Vinland (América) se perdieron.

Desparramados por la faz de la tierra quedan epitafios de vikings, en piedras rúnicas. Uno es así:

"Tola erigió esta piedra a la memoria de su hijo Harald, hermano de Ingvar. Partieron en busca de oro, fueron muy lejos y saciaron al águila en el Oriente. Murieron en el Sur, en Arabia".

Otro dice:

"Que Dios se apiade de las almas de Orm y de Gunnlaug, pero sus cuerpos yacen en Londres". En una isla del Mar Negro se halló el siguiente: "Grani erigió este túmulo en memoria de Karl, su compañero".

Este fue grabado en un león de mármol que estaba en el Pireo y que fue trasladado a Venecia:

"Guerreros labraron las letras rúnicas... Hombres de Suecia lo pusieron en el león".

Inversamente, suelen descubrirse en Noruega monedas griegas y árabes y cadenas de oro y viejas alhajas traídas del Oriente.

Snorri Sturlason, a principios del siglo XIII, redactó una serie de biografías de los reyes del Norte; la nomenclatura geográfica de esa obra, que comprende cuatro siglos de historia, es otro testimonio de la grandeza del orbe escandinavo; en sus páginas se habla de Jorvik (York), de Bjarmaland, que es Arkangel, o los Urales, de Nórvesund (Gibraltar), de Serkland (Tierra de Sarracenos), que abarca los reinos islámicos, de Blaaland (Tierra Azul, Tierra de Negros), que es África, de Saxland o Sajonia, que es Alemania, de Helluland (Tierra de Piedras Lisas), que es Labrador, de Markland (Tierra Boscosa), que es Terranova, y de Miklagard (Gran Población), que es Constantinopla, donde aventureros suecos y anglosajones integraron, hasta que el

Oriente cayó, la guardia del emperador bizantino. Pese a la vastedad que surge de esta enumeración, la obra no configura la epopeya de un imperio escandinavo. Hernán Cortés y Francisco Pizarro conquistaron tierras para su rey; las dilatadas empresas de los vikings fueron individuales. "Carecieron de ambiciones políticas" explica Douglas Jerrold. Al cabo de un siglo, los normandos (hombres del Norte) que, bajo Rolf, se fijaron en la provincia de Normandía y le dieron su nombre, habían olvidado su lengua y hablaban en francés...

El arte medieval es connaturalmente alegórico; así, en la Vita Nuova, que es un relato de orden autobiográfico, la cronología de los hechos está supeditada al número 9, y Dante conjetura que la misma Beatriz era un nueve, "es decir un milagro, cuya raíz es la Trinidad". Ello ocurrió hacia 1292; cien años antes, los islandeses redactaban las primeras sagas, que son la perfección del realismo. Pruébelo este sobrio pasaje de la Saga de Grettir:

"Días antes de la noche de San Juan, Thorbjórn fue a caballo a Bjarg. Tenía un yelmo en la cabeza, una espada al cinto y una lanza en la mano, de hoja muy ancha. A la madrugada llovió. De los peones de Atli, algunos trabajaban en la siega del heno; otros se habían ido a pescar al Norte, a Hornstrandir. Atli estaba en su casa, con poca gente. Thorbjórn llegó hacia el mediodía. Solo, cabalgó hasta la puerta. Estaba cerrada y nadie había afuera. Thorbjórn llamó y se ocultó detrás de la casa, para que no lo vieran desde la puerta. La servidumbre oyó que llamaban y una mujer fue a abrir. Thorbjórn la vio, pero no dejó que lo vieran, porque tenía otro propósito. La mujer volvió al aposento. Atli preguntó quién estaba fuera. Ella dijo que no había visto a nadie y mientras hablaban así, Thorbjórn golpeó con fuerza.

"Entonces dijo Atli: 'Alguien me busca y trae un mensaje que ha de ser muy urgente'. Abrió la puerta y miró: no había nadie. Ahora llovía con violencia y por eso Atli no salió; con una mano en el marco de la puerta, miró en torno. En ese instante saltó Thorbjórn y le empujó con las dos manos la lanza en la mitad del cuerpo.

"Atli dijo, al recibir el golpe: 'Ahora se usan estas hojas tan anchas'. Luego cayó de boca sobre el umbral. Las mujeres salieron y lo hallaron muerto. Thorbjórn, desde su caballo, gritó que el matador era él y se volvió a su casa".

Con esta prosa de rigores clásicos convivió (el hecho es singular) una poesía barroca; los poetas no decían cuervo sino cisne rojo o cisne sangriento y no decían cadáver sino carne o maíz del cisne sangriento. Agua de la espada y rocío del muerto dijeron por la sangre; luna de los piratas, por el escudo...

El realismo español de la picaresca adolece de un tono sermoneador y de cierta gazmoñería ante lo sexual, ya que no ante lo inmundo; el realismo francés oscila entre el estímulo erótico y lo que Paul Groussac apodó "la fotografía basurera"; el realismo norteamericano va de lo sensiblero a lo cruel; el de las sagas corresponde a una observación imparcial. Con justa exaltación pudo escribir William Patón Ker: "La mayor proeza del antiguo mundo germánico en sus últimos días la constituyeron las sagas, que encerraban fuerza bastante para cambiar el mundo entero, pero no fueron conocidas ni comprendidas" (English Literature, Medieval, 1912), y en otra página de otro libro rememoró: "la gran escuela islandesa; la escuela que murió sin sucesión hasta que todos sus métodos fueron reinventados, independientemente, por los grandes novelistas, al cabo de siglos de tanteo y de incertidumbre" (Epic and Romance, 1896).

Bastan los hechos anteriores, entiendo, para definir el extraño y vano destino de las gentes escandinavas. Para la historia universal, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda aislado y sin rastro,

SUr, Buenos Aires, Nº 219-220, enero-febrero de 1953.

POR LA RECONSTRUCCION NACIONAL

L'ILLUSION COMIQUE

Durante años de oprobio y de bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la littérature pour conciertes fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes. Abordar el examen de la segunda, quizá no menos detestable que la primera, es el fin de esta página.

La dictadura abominó (simuló abominar) del capitalismo, pero copió sus métodos, como en Rusia, y dictó nombres y consignas al pueblo, con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar. Esta tenacidad, nadie lo ignora, fue contraproducente; el exceso de efigies del dictador hizo que muchos detestaran al dictador. De un mundo de individuos hemos pasado a un mundo de símbolos aún más apasionado que aquél; ya la discordia no es entre partidarios y opositores del dictador, sino entre partidarios y opositores de una efigie o un nombre... Más curioso fue el manejo político de los procedimientos del drama o del melodrama. El día 17 de octubre de 1945 se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba; nadie se detuvo a explicar quiénes lo habían secuestrado ni cómo se sabía su paradero. Tampoco hubo sanciones legales para los supuestos culpables ni se revelaron o conjeturaron sus nombres. En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo. En la mañana del 31 de agosto, el coronel, ya dictador, simuló renunciar a la presidencia, pero no elevó la renuncia al Congreso sino a funcionarios sindicales, para que todo fuera satisfactoriamente vulgar. Nadie, ni siquiera el personal de las unidades básicas, ignoraba que el objeto de esa maniobra era obligar al pueblo a rogarle que retirara su renuncia. Para que no cupiera la menor duda, bandas de partidarios apoyados por la policía empapelaron la ciudad con retratos del dictador y de su mujer. Hoscamente se fueron amontonando en la Plaza de Mayo donde las radios del estado los exhortaban a no irse y tocaban piezas de música para aliviar el tedio. Antes que anocheciera, el dictador salió a un balcón de la Casa Rosada. Previsiblemente lo aclamaron; se olvidó de renunciar a su renuncia o tal vez no lo hizo porque todos sabían que lo haría y hubiera sido una pesadez insistir. Ordenó, en cambio, a los

oyentes una indiscriminada matanza de opositores y nuevamente lo aclamaron. Nada, sin embargo, ocurrió esa noche; todos (salvo, tal vez, el orador) sabían o sentían que se trataba de una ficción escénica. Lo mismo, en grado menor, ocurrió con la quema de la bandera. Se dijo que era obra de los católicos; se fotografió y exhibió la bandera afrentada, pero como el asta sola hubiera resultado poco vistosa optaron por un agujero modesto en el centro del símbolo. Inútil multiplicar los ejemplos; básteme denunciar la ambigüedad de las ficciones del abolido régimen, que no podían ser creídas y eran creídas.

Se dirá que la rudeza del auditorio basta para explicar la contradicción; entiendo que su justificación es más honda. Ya Coleridge habló de la willing suspensión of disbelief (voluntaria suspensión de la incredulidad) que constituye la fe poética; ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría durante el primer acto y en Roma durante el segundo pero condescienden al agrado de una ficción.

Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su proposito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades.

Pertenecían al orden de lo patético y de lo burdamente sentimental; felizmente para la lucidez y la seguridad de los argentinos. el régimen actual ha comprendido que la función de gobernar no es patética.

Sur, Buenos Aires, N° 237, noviembre-diciembre de 1955.

ISRAEL. TESTIMONIO ARGENTINO

ISRAEL

Más allá de las aventuras de la sangre, más allá del casi infinito y ciertamente incalculable azar de los tálamos, toda persona occidental es griega y judía. No se dirá lo mismo de otras estirpes. La cultura germánica, por ejemplo, me atrae singularmente, pero es sabido que su culminación más cabal se produjo en Islandia, la última Thule de Virgilio, isla perdida que sólo pudo gravitar desde lejos en la historia del mundo. Sobre el monumento épico más antiguo de las literaturas germánicas, el sombrío Beoivulf anglosajón, cae la luz de la Eneida, que es luz romana que refleja luz griega, y hasta los nombres de divinidades septentrionales que perduran en la nomenclatura de los días —Wednesday, día de Woden; Thursday, día de Thor— son meras traducciones vernáculas de Mercurio y de Júpiter.

El orbe occidental es cristiano; el sentido de esta afirmación es que somos una rama del judaismo, interpretada por sus teólogos a través de Aristóteles y por sus místicos a través de Platón. Como el budismo o el Islam, el cristianismo es una cultura, un juego antiguo delicado y complejo de hábitos mentales y emocionales que la voluntad no puede cambiar. Carlyle (observa Spencer) creyó haber abjurado la fe calvinista de sus mayores, pero en su nuevo mundo sin Dios persistió incólume el rigor de esa fe. El nietzscheano que se cree más allá del bien y del mal, juzga y condena a su enemigo según las tablas de los diez mandamientos.

Jesús, en el Paraíso Recuperado, opone las artes y las letras hebreas a las helénicas, cuyo defensor es el Diablo; en realidad los dos polemistas se complementan y son máscaras o facetas de Milton, para el cual (pese al "asqueroso hebraísmo" de que lo ha acusado Ezra Pound) su controversia era académica, ya que Israel y Grecia estaban reconciliadas en él. Para esta reconciliación trabajó toda la escolástica; antes que los cristianos la emprendieron Filón de

Alejandría y Maimónides. El método alegórico del primero inaugura el vasto proceso. Filón cree percibir las puras esencias platónicas en los ángeles del Pentateuco; desde el punto de vista de la crítica, esa interpretación es indefendible, pero anticipa la fusión de las dos culturas.

Los hechos que acabo de recordar son elementales y se aprenden (y olvidan) en las escuelas; no así lo que sugieren o enseñan. Sugieren que más allá de aversiones o preferencias, de filosemitismo o antisemitismo, somos irreparablemente judíos y griegos o, si se quiere, judíos helenísticos. Modificar esa determinación secular no depende de nuestro arbitrio.

Hasta aquí he pensado, o he intentado pensar, históricamente. Otra manera hay de considerar este asunto, más intemporal y más íntima. Podríamos decir que Israel no sólo es una entonación, un exilio, unos rasgos faciales; una ironía, una fatigada dulzura, una voluntad, un fuego y un canto; es también una humillación y una exaltación, un haber dialogado con Dios, un sentir de un modo patético la tierra, el agua, el pan, el tiempo, la soledad, la misteriosa culpa, las tardes y el hecho de ser padre o ser hijo.

Sur, Buenos Aires, N° 254, setiembre-octubre de 1958.

ALFONSO REYES

Hacia 1919, Thorstein Veblen se preguntó por qué los judíos, pese a los muchos y notorios obstáculos que deben superar, sobresalen intelectualmente en Europa. Si no me engaña la memoria, acabó por atribuir esa primacía a la paradójica circunstancia de que el judío, en tierras occidentales, maneja una cultura que le es ajena y en la que no le cuesta innovar, con buen escepticismo y sin supersticioso temor. Es posible que mi resumen mutile o simplifique su tesis; tal como la dejo enunciada, se aplicaría singularmente bien a los irlandeses en el orbe sajón o a nosotros, americanos del Norte o del Sur. Este último caso es el que me importa; en él descubro, o quiero descubrir, la clave de la obra de Reyes.

El inglés, el portugués y el español son las lenguas de América y la contingencia de que estas lenguas formen otras, más adecuadas a la expresión de nuestro continente, puede ser un temor o una esperanza, pero no el tema de un proyecto inmediato. El uso de aquellas lenguas no significa que nos sintamos ingleses, portugueses o españoles; la historia atestigua nuestra voluntad de dejar de serlo. Esa voluntad no es una renuncia; quiere decir que somos herederos de todo el pasado y no de los hábitos o pasiones de tal o cual estirpe. Como el judío de la tesis de Veblen, manejamos la cultura de Europa sin exceso de reverencia. (En cuanto a las culturas indígenas, imaginar que las continuamos es una afectación arbitraria o un alarde romántico.) Los astros fueron generosos con Reyes. En la República Argentina hemos pasado del francés al inglés y del inglés a la incomunicada ignorancia; a Reyes le tocó una zona sensible a la gravitación del inglés y una época que no había perdido aún la costumbre de las letras francesas.

Años de España lo acercaron al ayer de su sangre y una noble curiosidad lo hizo ahondar en el ayer latino y helénico. Sabiamente usó las tres armas que se permitió Stephen Dedalus: silencio, destierro y destreza. Otro favor fue ser contemporáneo de la más diversa y afortunada revolución de las letras hispánicas; hablo, naturalmente, del modernismo. Más allá de su nombre un tanto ridículo (el presente es la única forma en que se da lo real y nadie vivió en el pasado o vivirá en el porvenir) el modernismo sintió que su heredad era cuanto habían soñado los siglos y así Ricardo Jaimes Freyre pudo versificar los mitos escandinavos, como Leconte de Lisie, y Leopoldo Lugones, en El Payador, se desvió del tema pampeano para alabar a Góngora, proscripto por los académicos

españoles. Una de las paradojas de aquel debate fue que los individuos de la Academia negaban o ignoraban el mejor pasado español y reducían el arte de escribir a la repetición de los refranes de Sancho o a la juiciosa variación de sinónimos. Quevedo escribió irónicamente que remudar vocablos es limpieza y la Gramática de la Academia alega esa broma para recomendar su criterio estadístico del lenguaje.

Cifrar en unos pocos nombres un complejo y vasto proceso es correr el albur de que se noten menos las inclusiones que las inevitables omisiones, pero entiendo que la renovación de la prosa cabe en el nombre de Groussac y la renovación del verso en el de Darío. Ambas iniciativas culminan en la obra de Reyes, singularmente la primera. De dos modos podemos considerarla: en sí misma, en sus inquietudes y encantos, y en su carácter de instrumento forjado para quienes manejamos hoy el idioma. Si los dioses 1° quieren, ensayaré algún día ese doble análisis; básteme hoy declarar con felicidad lo mucho que debo a su ejemplo.

La vasta biblioteca que Alfonso Reyes ha legado a su patria no es otra cosa que un símbolo imperfecto y visible. No sé si recorrió tantos volúmenes como Saintsbury o Menéndez y Pelayo, pero no será inútil recordar una diferencia que escapa al cómputo de páginas o de líneas. El campo visual de los referidos maestros no excede, en cada caso particular, el área del sujeto que trata; la memoria de Alfonso Reyes, en cambio, era virtualmente infinita y le permitía el descubrimiento de secretas y remotas afinidades, como si todo lo escuchado o leído estuviera presente, en una suerte de mágica eternidad. Esto se advertía, asimismo, en el diálogo.

Sur, Buenos Aires, N° 264, mayo-junio de 1960.

JULES SUPERVIELLE

Es sabido que la literatura francesa tiende a producirse en función de la historia de esa literatura. Los escritores acatan y enriquecen una tradición o deliberadamente la infringen, lo cual es otra manera de enriquecerla. Coleridge censuró a Wordsworth el haber antepuesto a un libro de versos un prólogo polémico, entorpeciendo así el goce estético, que debe ser inmediato y despreocupado, pero en Francia cada escritor quiere saber exactamente lo que hace y, mediante manifiestos y análisis, anticipa el lugar que le corresponde en la evolución de las letras. El extravagante no ignora su extravagancia y sabe que ésta no será otra cosa que un rasgo en el dibujo secular. Asistimos así al curioso espectáculo de páginas metódicamente incoherentes o pueriles a las que respalda una rigurosa justificación en prosa cartesiana. De este modo se ha creado un mundo de cenáculos y de sectas, que libran batallas incruentas, no sólo movidas por un afán de propaganda comercial o de alarde romántico, sino por la voluntad de llevar a sus últimas consecuencias cada teoría estética. No hay literatura más selfconscious que la de Francia. En ella se movió y produjo su delicada labor nuestro amigo Jules Supervielle. Al margen de anatemas y de polémicas desempeñó, elemental y simplemente, su función de poeta. Fue, en la medida de lo posible, esa cosa liviana, alada y sagrada de la definición platónica. Algo tomó de cada una de las escuelas beligerantes y no profesó ningún dogma. Abordó con fortuna la cosmogonía y el relato fantástico o arbitrario, pero sin abandonar su nativa condición de poeta.

¿Cómo definiremos esta misteriosa palabra? El mismo Supervielle propone una clave. Nos dice que el poeta es aquel que busca una idea y teme encontrarla, ya que su función es quedarse a medio camino, entre las vagas formas y símbolos que preceden a la abstracción. Yo diría que las palabras abstractas no son menos inciertas e imprecisas que las figuras de la poesía y que es lo mismo declarar, con Homero, que el Océano ha engendrado a todos los dioses o, con Tales de

Mileto, que el agua es el principio, o la raíz, de todos los seres. Los dos lenguajes son igualmente reales o falsos. El de la lógica pertenece al día y a la vigilia; el del mito, a la noche, a la niñez y a la iluminación de los sueños. Nadie ignora que a Supervielle le fue concedido el hábito de este último.

Sur, Buenos Aires, N° 266, setiembre-octubre de 1960.

A 150 AÑOS DE LA REVOLUCIÓN

1810-1960

Como en una mística teogonia, la revolución de 1810, nuestra madre, es también la primera de nuestras hijas. Mejor será decir que nacimos de esa voluntad de ser otros. Venezolanos y argentinos fundaron con batallas la libertad en todo el continente; es famosa la parte que a Buenos Aires le cupo en esas guerras creadoras. Ciento cincuenta años han transcurrido; nuestro país, para el bien o para el mal, es el que está más lejos del español, del indio y del negro. Otra labor de Buenos Aires, la menos sudamericana de las ciudades, fue la literatura gauchesca, invención de señores de la ciudad que por obra de las guerras civiles o de la faena pastoril habían compartido riesgos hermosos con los hombres de la llanura. No sé qué habrá sido Buenos Aires para los primeros porteños; sospecho que la sintieron de un modo casi idéntico al nuestro, ya que las circunstancias importan menos que los conceptos previos. La sentimos hoy como un instrumento delicado y preciso, como una necesaria proyección de nuestras voluntades y de nuestros cuerpos; en suma, como un hábito indispensable. Más allá de nuestras aversiones o preferencias, es indiscutible que Buenos Aires cumple su voluntario destino de gran ciudad, de ámbito favorable a los trabajos y a los ocios del hombre. Sin el estímulo de Buenos Aires, ni el cordobés Lugones, ni el francés Groussac, ni el nicaragüense Darío, ni, en un plano menor, el uruguayo Florencio Sánchez, hubieran sido lo que son. Agregúese a lo ya señalado la dirección de un vasto país, la sujeción del indio que apenas alejó la superficial conquista española, la asimilación de gentes dispares, la perspicaz y hospitalaria curiosidad por cuanto acontece en el mundo, y se pensará que Buenos Aires puede ufanarse de su siglo y medio de historia.

Estos honrosos y aun gloriosos trabajos Buenos Aires ejecutó, y otro no menos admirable y más enigmático, que es olvidarlos e ignorarlos enteramente, salvo para fines retóricos, cuando el calendario impone una fecha o cuando las autoridades (según la pésima costumbre francesa) rebajan el nombre de una persona a nombre de una calle, apresurando y fomentando el olvido.

Otras muy diversas memorias —no sin algún remordimiento lo escribo— suele preferir Buenos Aires: la crónica del Riachuelo y del Maldonado, los anales infames y un tanto apócrifos del cuchillero y del tahúr. A esta curiosa nostalgie de la boue corresponden, según es fama, el culto de la voz de Gardel y el hecho cíclico de que cada cien años nuestra ciudad, como si renegara de su destino, impone a la República el mismo dictador cobarde y astuto y entonces Entre Ríos o Córdoba tienen que salvarse y salvarnos.

He declarado nuestro anverso de luz y nuestro reverso de sombra; que otros descubran la secreta raíz de este antagónico proceso y nos digan si la fecha que celebramos merece la tristeza o el júbilo.

Sur, Buenos Aires, N° 267, noviembre-diciembre de 1960.

EL NACIONALISMO Y TAGORE

A fines de la primera guerra mundial, Tagore publicó en San Francisco tres conferencias cuyo tema común era el examen y la reprobación del nacionalismo. Desde 1917 ha cambiado el contexto (digámoslo así) de la obra; nadie ha olvidado que en Italia y en Alemania dos dictadores profesaron abiertamente el nacionalismo, uno con énfasis, otro con énfasis y con despiadada eficacia. Ahora, bajo la inocente máscara del marxismo, el gobierno de Rusia también está ejerciendo el nacionalismo. A los acontecimientos que he enumerado cabría agregar otros, que puede suplir el lector; ninguno de ellos invalida, en 1961, el libro que Tagore escribió hace ya casi medio siglo. El énfasis retórico y cierta resignación oriental al uso de lugares comunes no logran ocultar la agudeza del pensamiento de su autor.

Que a la India le falta sentido histórico es una observación que todos los orientalistas han hecho. Hacia 1910, Hermann Oldenberg quiso rebatir esta idea y alegó dos libros famosos de la literatura clásica, uno de Ceylán y otro de Kashmir; su probidad no le permitió silenciar que el primero registra dinastías de serpientes que preceden a las dinastías humanas y que el segundo habla de reyes que gobiernan cien o doscientos años después de la muerte de los hijos que los suceden. Deussen ha escrito que los hindúes nunca se rebajaron a la tarea egipcia de contar sombras; Tagore explica las imprecisiones o extravagancias de la cronología de la India por el desdén que otorgan los hindúes a los hechos políticos. La eternidad les interesa, no el tiempo.

Consideremos ahora la tesis general de la obra. Tagore no investiga las razones mentales o económicas del nacionalismo, aunque admite la parte preponderante que les corresponde a la soberbia y a la codicia. Para Tagore, la raíz del mal está en la nación o, si se prefiere, en la forma misma de los estados occidentales, que engendra fatalmente el nacionalismo y su sombra sangrienta, el imperialismo. Tagore tenía por Inglaterra un amor personal, que lo movió a escribir estas palabras: "Hemos sentido la grandeza de esta gente como se siente el sol, pero su nación es para nosotros una niebla sofocante y espesa que oculta al mismo sol". Cifraba en Inglaterra las mejores virtudes del Occidente, pero le resultaba intolerable que la forma política de ese pueblo rigiera a los hindúes. En la página 131 se lee: "No estoy en contra de una nación en particular, pero sí en contra de la idea general de todas las naciones. ¿Qué es una nación? Es un pueblo entero bajo la especie de un poder organizado. Esta organización promueve incesantemente el poderío y la eficacia del pueblo, pero su tenaz voluntad desvía las energías humanas de su naturaleza más alta, donde moran el sacrificio y el impulso creador. Es así como la capacidad de sacrificio del individuo se desvía de su verdadero fin, que es moral, para servir a la organización, que es mecánica. Ello le otorga un sentimiento de exaltación moral que lo hace infinitamente peligroso a la humanidad. No lo incomoda su conciencia cuando puede transferir su responsabilidad a esa máquina, que es la criatura de su intelecto y no de su total personalidad. Mediante este artificio, un pueblo que ama la libertad perpetúa la esclavitud en vastas regiones del mundo, fortalecido por la convicción halagüeña de haber cumplido con su deber".

Shaw rechazaba el capitalismo, que condena a los unos a la pobreza y a los otros al tedio; parejamente Rabindranath Tagore rechazaba el imperialismo, que disminuye a los oprimidos y al opresor. La cultura oriental y la occidental se conjugaron en este hombre, que manejó los dos instrumentos del inglés y del bengalí; en cada página de este libro conviven la afirmación asiática de las ilimitadas posibilidades del alma y el recelo que la máquina del estado inspiraba a Spencer.

El nacionalismo tienta a los hombres no sólo con el oro y con el poder sino con la hermosa aventura, con la abnegada devoción y con la honrosa muerte. Tiene su calendario de verdugos pero también de mártires. Sufrir y atormentar se parecen, así como matar y morir. Quien está listo a ser un mártir puede ser también un verdugo y Torquemada no es otra cosa que el reverso de Cristo.

Sur, Buenos Aires, N° 270, mayo-junio de 1961.

PÁGINA SOBRE SHAKESPEARE

Dos procedimientos, que tal vez de un modo secreto no son diversos, tienen los hombres para ejecutar libros inmortales. El primero, que suele comenzar por una invocación a los númenes o al Espíritu Santo —tales divinidades son, en este caso, sinónimos— es el de proponérselo. Así obró Homero o los rapsodas que llamamos Homero cuando rogó a la musa que cantara el encono de Aquiles o los trabajos y las navegaciones de Ulises; así obró Milton, cuando se supo destinado a la redacción de un volumen que las generaciones ulteriores no se resignarían a olvidar; así obraron Tasso y Camoens. Este primer procedimiento corre el albur de la solemnidad, de la vanidad, de la pompa y, en ciertas páginas del tedio. El segundo, no exento de peligros tampoco, es el de proponerse un fin circunstancial y acaso baladí: la parodia de los libros de caballerías, o el relato nostálgico y humorístico de los percances de un esclavo que, guiado por un niño, remonta en una balsa las grandes aguas de uno de los ríos de América, o adaptar para las momentáneas necesidades de un conjunto

de cómicos una comedia ajena a un sangriento episodio sugerido por un infolio de Plutarco o de Holinshed. Shakespeare, empresario y actor, escribió para su hoy, que es el ayer y que será el mañana. Poco le interesaban los argumentos, que remataba casi de cualquier modo, con sus parejas de amantes afortunados o con su retahila de muertos; mucho los caracteres, las diversas maneras de ser hombre de que la humanidad es capaz, y las casi infinitas posibilidades del misterioso idioma inglés, con su ambiguo y doble registro de palabras germánicas y latinas.

Ahí están Hamlet y Macbeth, para siempre, y las brujas, que son asimismo las parcas, las hermanas fatales, y el bufón muerto Yorick, a quien unas líneas le bastan para entrar en la eternidad; ahí están los versos intraducibies

Revisit'st thus the glimpses of the moon

y

Tis still a dream; or else such stuff as madmen

Tongue and brain not

La cristiandad tuvo su libro sagrado, la Biblia, que todavía lo es de todas las naciones protestantes y en particular de las que usan la lengua inglesa. Después, cada nación eligió su libro y su hombre. Italia se refleja en Dante, Noruega en Ibsen; el catálogo es fácil e innecesario, si omitimos a Francia, cuya literatura es tan rica que la elección vacila entre la Chanson de Roland y las epopeyas de Hugo, entre la prosa de Voltaire y el breve grito lírico de Verlaine. Shakespeare es cifra de Inglaterra; así lo ha querido el consenso del tiempo y del espacio. Es, sin embargo menos inglés que aquel anónimo sajón que nos ha dejado el Seafarer o que los traductores de la Escritura o que Samuel Johnson o Wordsworth. La compleja metáfora y la hipérbole, no el understatement, son sus figuras preferidas. La pasión del mar no está en él.

Como sucede con todos los genuinos poetas, la operación estética en Shakespeare es anterior a la interpretación y no la requiere; poco importa para el inmediato efecto mágico de The mortal moon bath her eclipse endure

que el verso se refiera a una dolencia de la Reina Virgen, Elizabeth, o a la luna del cielo o (según es más probable) a las dos.

Su destino de hombre no es menos raro que el de los seres que soñó. Con desdeñosa negligencia escribió lo que los groundlings de la turba aguardaban o lo que le dictaba el Espíritu; logrado el bienestar económico, dejó caer la pluma que había registrado, casi al azar, tantas inagotables páginas, y se retiró a su pueblo natal, donde esperó los días de la muerte y no de la gloria.

Sur, Buenos Aires, N° 289-290, julio-agosto-septiembre-octubre de 1964.

VARIACIÓN

Doy gracias a la luna por ser la luna, a los peces por ser los peces, a la piedra imán por ser el imán.

Doy gracias por aquel Alonso Quijano que, a fuer de crédulo lector, logró ser don Quijote.

Doy gracias por la torre de Babel, que nos ha dado la diversidad de las lenguas.

Doy gracias por la vasta bondad que inunda como el aire la tierra y por la belleza que acecha.

Doy gracias por aquel viejo asesino, que en una habitación desmantelada de la calle Cabrera, me dio una naranja y me dijo: "No me gusta que la gente salga de mi casa con las manos vacías". Serían las doce de la noche y no nos vimos más.

Doy gracias por el mar, que nos ha deparado la Odisea. Doy gracias por un árbol en Santa Fe y por un árbol en Wisconsin.

Doy gracias a De Quincey por haber sido, a despecho del opio o por virtud del opio, De Quincey.

Doy gracias por los labios que no he besado, por las ciudades que no he visto.

Doy gracias a las mujeres que me han dejado o que yo he dejado, lo mismo da.

Doy gracias por el sueño en el que me pierdo, como en aquel abismo en que los astros no conocían su camino.

Doy gracias por aquella señora anciana que, con la voz muy tenue, dijo a quienes rodeaban su agonía "Déjenme morir tranquila" y después la mala palabra, que por única vez le oímos decir.

Doy gracias por las dos rectas espadas que Mansilla y Borges cambiaron, en la víspera de una de sus batallas.

Doy gracias por la muerte de mi conciencia y por la muerte de mi carne.

Sólo un hombre a quien no le queda otra cosa que el universo pudo haber escrito estas líneas.

Sur, Buenos Aires, N° 325, julio-agosto de 1970.

TRADUCCIONES

Langston Hughes

TRES POEMAS

Versión de J.L.B.

YO TAMBIÉN ...

Yo también canto América.

Soy el hermano oscuro.

Me hacen comer en la cocina

Cuando llegan visitas.

Pero me río,

Y como bien,

Y me pongo fuerte.

Mañana

Me sentaré a la mesa

Cuando lleguen visitas.

Nadie se animará

A decirme

"Vete a la cocina"

Entonces.

Además, verán lo hermoso que soy

Y tendrán vergüenza—

Yo también, soy América...

NUESTRA TIERRA

Deberíamos tener una tierra de sol,

De lujoso sol,

Y una tierra de agua fragante

Donde la tarde es un pañuelo suave floreado

De rosa y de oro,

Y no esta tierra

Donde la vida es fría.

Deberíamos tener una tierra de árboles,

De altos, espesos árboles,

Agobiados de loros charlatanes

Brillantes como el día

Y no esta tierra donde son grises los pájaros.

Ah, tendríamos un país de alegría,

De amor y alegría y vino y canción,

Y no esta tierra donde la alegría está mal.

EL NEGRO HABLA DE RÍOS

He conocido ríos...

He conocido ríos antiguos como el mundo y más antiguos que la fluencia de sangre humana por las venas humanas.

Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.

Me he bañado en el Eufrates cuando las albas eran jóvenes,

He armado mi cabana cerca del Congo y me ha arrullado el sueño, He tendido la vista sobre el Nilo y he levantado las pirámides en lo alto.

He escuchado el cantar del Mississippi cuando Lincoln bajó a New Orleans,

Y he visto su barroso pecho dorarse todo con la puesta del sol.

He conocido ríos:

Ríos envejecidos, morenos.

Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.

Sur, Buenos Aires, Año I, N° 2, otoño de 1931.

Edgar Lee Masters

TRES POEMAS

Versión de J.L.B.

ANA RUTLEDGE

Oscura, indigna, pero salen de mí

Las vibraciones de una música eterna:

"Sin rencor para nadie, con caridad para todos".

En mí el perdón de millones de hombres para millones

Y la faz bienhechora de una nación

Resplandeciente de justicia y verdad.

Soy Ana Rutledge que reposa bajo esta yerba,

Adorada en vida por Abrahán Lincoln,

Desposada con él, no por la unión

Sino por la separación.

Florece para siempre, oh república,

Del polvo de mi pecho.

PETIT, EL POETA

Simientes en una vaina seca, tic, tic, tic,

Tic, tic, tic, como una discusión entre insectos —

Yambos desfallecidos que la fuerte brisa despierta —

Pero el pino hace una sinfonía con ellos.

Triolets, rondeles, villanelas, sextinas,

Baladas a docenas con el mismo viejo argumento:

Las nieves y las rosas de ayer se han desvanecido,

Y qué es el amor sino una rosa que se marchita?

La vida a mi alrededor en el pueblo:

Tragedia, comedia, valentía, verdad,

Coraje, fidelidad, heroísmo, fracaso —

Todo eso en el telar y con qué dibujos!

Monte, pastizales, ríos y arroyos —

Ciego toda mi vida a todo eso.

Triolets, sextinas, villanelas, rondeles,

Simientes en una vaina seca, tic, tic, tic,

Tic, tic, tic, qué minúsculos yambos,

Mientras Homero y Whitman rugían en los pinos!

CHANDLER NICHOLAS

Bañándome cada mañana, afeitándome,

Vistiéndome después,

Pero nadie en la vida para alegrarse

Con mi trabajada apariencia.

Caminando cada día, respirando hondo

En pro de mi salud,

Pero la vitalidad ¿de qué me sirvió?

Adelantando cada día la mente

Con meditación y lectura,

Pero nadie con quien canjear sabidurías.

No era un agora, no era un banco de liquidación

Para lo intelectual, Spoon River.

Buscando, pero no buscado de nadie:

Maduro, afable, utilizable, pero no utilizado.

Encarcelado aquí en Spoon River,

Menospreciado por los buitres mi hígado,

Devorándose solo.

Delmore Schwartz

EN SUEÑOS EMPIEZAN LAS RESPONSABILIDADES

Traducción de J. L. Borges

I

Creo que es el año 1909. Me siento como si estuviera en un cinematógrafo, el largo brazo de luz atravesando la oscuridad y girando, mis ojos fijos en la pantalla. Es un film mudo, en que los actores usan trajes ridiculamente anticuados, y un chispazo sucede al otro con saltos repentinos, y los actores también andan a saltos, caminando demasiado a prisa. La tela está llena de rayos y de manchas, como si hubiera llovido cuando se tomó el film. La luz es mala.

Es un domingo a la tarde, junio 12, 1909, y mi padre va a visitar a mi madre caminando por las tranquilas calles de Brooklyn. Su traje está recién planchado, y la corbata le aprieta demasiado el cuello alto. Hace sonar las monedas en el bolsillo, pensando en las cosas ingeniosas que va a decir. Ahora me siento cómodo en la blanda oscuridad del teatro; el pianista produce las evidentes emociones aproximativas en que se mece el auditorio sin saberlo. Soy anónimo. Me he olvidado: siempre ocurre lo mismo en el cinematógrafo; es, como dicen, una droga. Mi padre anda de calle en calle de árboles, césped y casas, de vez en cuando llega a una avenida en la que patina y chirría un tranvía, avanzando lentamente. El conductor, que tiene bigotes como manubrios, ayuda a subir a una señorita con un sombrero como un bol emplumado. Tranquilamente hace los cambios y toca el timbre al subir los pasajeros. Evidentemente es domingo, pues todos llevan sus trajes domingueros y el ruido del tranvía hace resaltar la calma del día festivo (se dice que Brooklyn es la ciudad de las iglesias). Las tiendas están cerradas y todos los pórticos corridos, salvo alguna farmacia ocasional con grandes bolas verdes en la vidriera.

Mi padre ha elegido ese largo camino porque le gusta pensar mientras camina. Piensa en lo que será en el porvenir y así llega hasta el lugar de su visita en un estado de dulce exaltación. No presta atención a las casas del camino, donde están comiendo la comida del domingo, ni a los muchos árboles que bordean cada acera, ahora muy cerca de su plenitud de verdor y del tiempo en que encerrarán la calle en su sombra de hojas. Pasa un carruaje ocasional, los cascos de los caballos

caen como piedras en la tarde tranquila; de tiempo en tiempo un automóvil, como un enorme sofá tapizado, jadea y pasa.

Mi padre piensa en mi madre, en lo distinguida que es, y en el orgullo con que la presentará a su familia. Todavía no están comprometidos y todavía no está seguro de estar enamorado de mi madre, así que, a ratos, se siente aterrado con el lazo ya formado. Pero se consuela pensando que los grandes hombres que él admira son casados: William Randolph Hearst y William Howard Taft, que acaba de ser elegido presidente de los Estados Unidos.

Mi padre llega a la casa de mi madre. Ha llegado muy temprano y de pronto se siente incómodo. Mi tía, la hermana menor de mi madre acude al campanillazo con la servilleta en la mano, pues la familia está aún en la mesa. Al entrar mi padre, mi abuelo se levanta y le da la mano.

Mi madre ha subido corriendo para arreglarse. Mi abuela pregunta a mi padre si ya ha comido y le dice que mi madre bajará en seguida. Mi abuelo inicia la conversación hablando de la suave temperatura del mes de junio. Mi padre se sienta demasiado cerca de la mesa, con el sombrero en la mano. Mi abuela le dice a mi tía que tome el sombrero de mi padre. Mi tío, de doce años, se mete en la casa, con el pelo alborotado. Saluda a gritos a mi padre, que a menudo le da monedas y luego sube corriendo la escalera, mientras mi abuela lo llama a gritos. Es evidente que el respeto en que se tiene a mi padre, en esta casa, está templado con una buena dosis de alegría. Impresiona bien, pero no deja de ser muy torpe.

II

Por fin baja mi madre y mi padre, que en ese momento sostiene una gran conversación con mi abuelo, se pone un poco incómodo, porque no sabe si saludar a mi madre o proseguir el diálogo. Se levanta desmañadamente y dice: "Hola", con voz áspera. Mi abuelo lo mira, examinando su incongruencia, tal como es, con ojo crítico, y frotando con fuerza su mejilla barbuda, como siempre hace cuando piensa. Está preocupado; teme que mi padre no sea buen marido para su hija mayor. En este momento algo le sucede al film, precisamente cuando mi padre dice a mi madre algo gracioso: me despierto a mí mismo y a mi desdicha en el instante en que mi interés era más intenso. El público empieza a golpear con impaciencia. La falla se ha arreglado, pero el film ha retrocedido a una parte ya pasada, y estoy viendo otra vez a mi abuelo frotándose la mejilla barbuda, pesando el carácter de mi padre. Es difícil meterse de nuevo en el film y olvidarme a mí mismo, pero al reírse mi madre de lo que dice mi padre, la oscuridad me ahoga.

Mi padre y mi madre salen de la casa, mi padre da un apretón de manos a mi abuelo, con un malestar desconocido. Yo me agito también con malestar, tirado en la silla dura del teatro.

¿Dónde está el tío mayor, el hermano mayor de mi madre? Está estudiando arriba, en su dormitorio, estudiando para su examen final en el Colegio de la Ciudad de New York, habiendo muerto de pulmonía doble hace veintiún años. Mi padre y mi madre recorren otra vez las mismas calles tranquilas. Mi madre, del brazo de mi padre, le cuenta la novela que ha estado leyendo, y mi padre abre juicio sobre los personajes a medida que le explican la trama. Es una costumbre que lo divierte mucho, porque se siente confiado y superior al aprobar o condenar la conducta ajena. A veces se siente inclinado a pronunciar un breve "uf", cuando el cuento se vuelve lo que él llama meloso. Este tributo es la afirmación de su hombría. Mi madre se siente satisfecha por el interés que despierta; demuestra a mi padre cuan interesante es ella, y cuan inteligente.

Están ya en la avenida, y el tranvía llega despacio. Van esa tarde a Coney Island, aunque mi madre considera que esos placeres son subalternos. Está decidida a condescender sólo a un paseo

por la playa y a una buena comida, evitando los ruidosos entretenimientos que están muy por debajo de la dignidad de tan digna pareja. Mi padre cuenta a mi madre el dinero que ha ganado en la semana, exagerando una suma que no necesita exagerarse. Pero mi padre siempre ha encontrado que la realidad suele resultar deficiente por buena que sea. De pronto me pongo a llorar. La resuelta señora anciana que está a mi lado se fastidia y me mira con una cara de enojo, y asustado, me callo. Saco mi pañuelo y me seco la cara, chupando la lágrima que ha caído en mis labios.

Mientras tanto he perdido algo, pues aquí están mis padres bajando del tranvía en el punto terminal: Coney-Island.

III

Caminan hacia la rambla y mi madre ordena a mi padre aspirar el aire penetrante del mar.

Los dos aspiran hondo, riéndose los dos al hacerlo. Tienen en común un gran interés por la salud, aunque mi padre es fuerte y hombruno y mi madre es delicada. Los dos están llenos de teorías acerca de lo que es bueno comer y de lo que es malo, y a veces tienen discusiones acaloradas, pero todo acaba con el anuncio de mi padre, hecho con desdeñoso desafío, de que tarde o temprano hay que morir. En el mástil de la rambla, la bandera americana está latiendo con el viento intermitente del mar.

Mi padre y mi madre se acercan a la baranda de la rambla y miran a la playa donde numerosos bañistas se pasean. Algunos están en la resaca. Un silbato de manisero taladra el aire con su agradable y activo gemido, y mi padre va a comprar maní. Mi madre se queda junto a la baranda y contempla el océano. El océano le parece alegre; apuntan chispas y una vez y otra vez las olas pequeñas se deshacen. Nota los niños cavando en la húmeda arena, y los trajes de baño de las muchachas de su edad. Mi padre vuelve con el maní. Sobre las cabezas golpean y golpean los rayos del sol, pero ninguno de los dos se da cuenta. La rambla está llena de gente vestida con sus trajes domingueros, paseando tranquilamente. La marea no llega hasta la rambla y los paseantes no se sentirían en peligro aunque llegara. Mi padre y mi madre se recuestan en la baranda y miran distraídamente el mar. El mar se ha encrespado; las olas llegan lentamente, tomando impulso desde muy atrás. El momento anterior al salto, el momento en que arquean su lomo tan hermosamente, mostrando el negro y el verde veteado de blanco, ese momento es intolerable. Al fin se quiebran, estrellándose fieramente sobre la arena, bajando con toda su fuerza contra ella, yendo adelante y retrocediendo, y al fin degenerando en un pequeño río de burbujas que se desliza por la playa y luego regresa. El sol sobre sus cabezas no incomoda a mi padre ni a mi madre.

Contemplan perezosamente el océano sin interesarse en su aspereza. Pero yo contemplo el terrible sol que deslumhra y el despiadado, fatal, apasionado mar. Olvido a mis padres, estoy como fascinado y, finalmente, atónito por su indiferencia, rompo de nuevo a llorar. La anciana señora a mi lado me palmea el hombro y dice: "Vamos, vamos, joven, esto es sólo un film, sólo un film", pero yo vuelvo a mirar el sol aterrador y el aterrador océano, y sin poder contener mis lágrimas me levanto para ir al salón de caballeros, tropezando con los pies de las personas sentadas en mi fila.

IV

Cuando vuelvo, sintiéndome como si acabara de despertarme temprano, enfermo por falta de sueño, han pasado varias horas y mis padres están en una calesita. Mi padre monta un caballo negro y mi madre uno blanco, y parecen hacer un eterno circuito con el solo propósito de arrebatar los anillos de nickel que están fijos al brazo de uno de los postes. Está tocando un organito; inseparable del eterno girar de la calesita.

Por un momento parece que nunca van a bajar del carrusel, porque nunca va a parar, y siento como si yo mirara hacia abajo desde el piso cincuenta de un edificio. Por fin se bajan; hasta el organito ha cesado por un momento. Hay una súbita y dulce calma, como si fuera la coronación de tanto movimiento. Mi madre sólo ha conseguido dos anillos, mi padre tiene diez, pero es mi madre quien realmente los desea.

Caminan por la rambla mientras la tarde imperceptible se ahonda en la increíble púrpura del crepúsculo. Todas las cosas palidecen en una lánguida llama, hasta el incesante murmullo de la playa. Buscan un sitio para cenar. Mi padre sugiere el mejor restaurant de la rambla y mi madre se niega, siguiendo sus principios de economía y de ama de casa.

Sin embargo, van al mejor lugar, piden una mesa cerca de la ventana para poder mirar la rambla y el móvil océano. Mi padre se siente omnipotente poniendo una moneda en la mano del mozo al pedir mesa. El lugar está lleno y aquí también hay música, esta vez de un terceto de instrumentos de cuerda. Mi padre da órdenes con una bella confianza.

En el curso de la comida, mi padre cuenta sus planes para el futuro y mi madre muestra, en lo expresivo de su rostro, cuan interesada e impresionada está. Mi padre está radiante, entusiasmado con el vals que están tocando y su porvenir empieza a intoxicarlo. Mi padre dice a mi madre que va a ensanchar sus negocios, porque hay mucho campo para ganar dinero. Quiere establecerse. Después de todo tiene veintinueve años, ha vivido solo, desde los trece, está haciendo más y más dinero, y envidia a los amigos, cuando va a visitarlos, en la seguridad de sus hogares, rodeados, al parecer, de los tranquilos placeres domésticos y de niños deliciosos, y entonces cuando el vals llega al momento en que los bailarines giran como locos, entonces, entonces, con una terrible audacia, entonces, le pide a mi madre que se case con él, aunque bastante incómodo e intrigado pensando cómo pudo hacer esa pregunta, y ella, para empeorar las cosas, se pone a llorar, y mi padre mira nerviosamente a su alrededor, sin saber qué hacer, y mi madre dice: "Es lo que más he deseado desde el primer momento que nos vimos", sollozando, y él encuentra todo muy difícil, muy poco de su agrado, muy poco como él lo había imaginado en sus largas caminatas en el Brooklyn Bridge, en las ensoñaciones de un buen cigarro, y fue entonces, en ese punto, que me paré en el teatro, gritando: "¡No lo hagan! No es demasiado tarde para cambiar de idea, los dos.

Nada bueno va a salir de eso, sólo remordimientos, odio, escándalos, y dos hijos con caracteres monstruosos". El público entero se dio vuelta a mirarme, fastidiado, el acomodador vino corriendo por el pasillo haciendo relampaguear su linterna, y la anciana señora, mi vecina, me obligó a sentarme en mi sitio, diciendo: "Estése quieto, lo van a echar, y ha pagado treinta y cinco céntimos para entrar". Entonces cerré los ojos porque no podía soportar la vista de lo que sucedía. Me senté ahí tranquilamente.

V

Pero después de un ratito empecé a echar unas miradas y por fin volví a observar con sediento interés, como un niño que trata de mantener su ceño cuando le ofrecen el soborno de un caramelo. Mis padres ahora se están sacando un retrato en la barraca de un fotógrafo de la rambla.

El lugar está sombreado con una luz malva que aparentemente es necesaria. La cámara está colocada de lado en el trípode y parece un hombre de Marte. El fotógrafo da instrucciones a mis padres de cómo deben colocarse. Mi padre ha puesto un brazo sobre los hombros de mi madre, y ambos sonríen enfáticamente. El fotógrafo alcanza a mi madre un ramo de flores para que tenga en la mano, pero ella lo sostiene en el mal lado. Entonces el fotógrafo se cubre con el paño negro que decora la cámara y todo lo que se ve de él es un brazo saliente y la mano con que sostiene

fuertemente la pera de goma que oprimiera al tomar la foto. Pero no queda satisfecho con el grupo.

Siente que hay algo mal en la pose. Una y otra vez sale de su escondite con nuevas instrucciones.

Cada observación sólo sirve para empeorar las cosas. Mi padre se impacienta. Prueban una pose sentados. El fotógrafo explica que él tiene su orgullo, que quiere hacer bellos retratos, que no lo lleva sólo el interés del dinero. Mi padre dice: "Dése prisa ¿quiere? No disponemos de toda la noche". Pero el fotógrafo no hace más que correr de un lado a otro nerviosamente, disculpándose, y dando nuevas instrucciones. Me encanta el fotógrafo y lo apruebo de todo corazón, porque sé exactamente lo que siente, y a medida que critica cada pose, revisada de acuerdo con alguna oscura idea estética, me lleno de esperanzas. Pero entonces mi padre dice con enojo: "Vamos, ha tenido tiempo de sobra, ya no esperaremos más". Y el fotógrafo, suspirando afligido, vuelve a su negro escondite y levanta la mano, diciendo: "Uno, dos, tres. ¡Ahora!" y el retrato se toma con la sonrisa de mi padre hecha una mueca, y la de mi madre animada y falsa. En unos minutos se revela la fotografía, y mis padres, como están en esa rara luz, se sienten deprimidos.

VI

Han pasado por la barraca de una adivina, y mi madre quiere entrar, pero mi padre, no.

Empiezan a discutir. Mi madre porfía, mi padre vuelve a impacientarse. Lo que mi padre querría hacer ahora es mandarse mudar y dejar ahí a mi madre, pero sabe que eso no es posible. Mi madre se niega a moverse. Está casi llorando, pero siente un deseo incontenible de oír lo que dirá la adivina. Mi padre accede furioso, y los dos entran en la barraca que es, en cierto modo, igual a la del fotógrafo, colgada de negro, con luz de color y sombría. Hace demasiado calor, y mi padre sigue diciendo que son tonterías, señalando la bola de cristal sobre la mesa. La adivina, una mujer baja y gorda, vestida con un traje que se supone exótico, entra al cuarto y los saluda, hablando con acento extranjero. Pero de pronto se le ocurre a mi padre que todo el asunto es insoportable; tira por el brazo a mi madre pero mi madre rehusa moverse. Entonces, en un arranque de furia, mi padre suelta el brazo de mi madre y sale, dejando a mi madre aturdida. Ella hace un movimiento como para seguirlo, pero la adivina la detiene y le ruega que no lo haga, y yo me quedo atónito y horrorizado en mi silla, desde la oscuridad. Me encuentro como si caminara por una cuerda en un circo, a cien pies de altura, y que de repente la cuerda mostrara síntomas de rotura, y me levanto de mi asiento y empiezo de nuevo a gritar las primeras palabras que se me ocurren para comunicar mi terrible miedo, y otra vez viene el acomodador corriendo por el pasillo y haciendo relampaguear la linterna, y la anciana señora razona conmigo, y el público airado se vuelve a mirarme, y yo sigo gritando: "¿Qué están haciendo? ¿No saben lo que hacen? ¿Por qué mi madre no se va con mi padre y le pide que no se enoje? Si no hace eso, ¿qué va a hacer? ¿Se da cuenta mi padre de lo que está haciendo?" Pero el acomodador me ha agarrado del brazo, y al sacarme, dice: "¿ Qué está usted haciendo? ¿No sabe que no puede hacer estas cosas, que no las puede hacer por más que quiera, aunque no hubiese nadie? Le va a pesar si no hace lo que debe. No puede seguir así, no hay derecho, ya lo sabrá bien pronto, todo lo que se hace tiene importancia", y mientras dice todo esto, llevándome por la galería del teatro, en la fría luz, me despierto en la sombría mañana invernal de mi vigésimo primer cumpleaños, el antepecho de la ventana con su filete de nieve, ya amaneciendo.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 113-114, marzo-abril de 1944.

Edith Boissonnas

PAISAJE CRUEL

Traducción de Jorge Luis Borges

TRAMA

Si se supieran todos los dibujos

Que puede formar el vaivén

De los pasos, de los gestos, de las palabras.

Si se viera cómo se volvió

Árbol un árbol, perro un perro

Y el helécho una corola.

Si se viera subir desde las multitudes

Las palabras que su fuerza rechaza,

Y el fruto de la soledad.

MOMENTOS

Ya la víspera había yo sentido este impulso
Que me hace dar pasos desmesuradamente
Grandes por la calle. En mí ya no hay nada que sea
Lo necesario para pasar inadvertido.
Ayer, ayer todavía era yo ese ser borroso
Que pasaba delicadamente adaptado, retorcido
Por las mil pinzas de los usos, para agradar,
Desgarrado de ocuparse de todo a la vez,
Y que no tenía ya esa cólera que se bebe
A largos tragos cerca de su fuente solitaria.
Y yo estaba entre ellos...
Nadie habría visto nada de sospechoso en mis ojos
Si de pronto no se produjera esta muda
Horrible pubertad del alma que regresa
Arrojando, esparciendo a la luz cruda
Todo este decorado que rehace pacientemente la mano
Para protegerme de mí mismo.
La sangre late diferente, inventa un nuevo tema,
Y las caracolas responden sordamente, voces
Olvidadas, uniendo el mar a mis oídos.
El día se hincha sin hora ¿un día o es un mes?
Si los peces dorados de los minutos iguales
Me rozan sin turbar mi inmenso momento
¡Qué me importa! Sólo oigo esta multitud
Interior, y veo en su estructura
Los objetos que se ofrecían como el agua que se derrama.

LA ANIMAL

Estaba allí, toda ella roja piel,

Animal y diosa a la vez,

Adormecida, estirando por encima del musgo

Su cola de zorro, el hocico estrecho.

Sentí que hubiera dado la vida

Por acariciar su cuerpo de pelo espeso.

Con precauciones infinitas

Me acerqué sin turbar esta paz

De su sueño, para asir su secreto.

Por su calor tengo que volver a encontrar

El enorme mundo animal olvidado,

Las patas húmedas, la garganta que cobija,

Las garras, los dientes, los flancos estriados,

Los cisnes crueles que silban su cólera,

Las escamas que manan mortalmente de las piedra

Las alas de lenguaje incomprendido.

(En el secreto de los enmohecimientos

Los tallos se buscan también

Y se mezclan sin medida.

Las coniferas han relegado

Su sexo menudo en semillas

En que el recuerdo del mar, apenas

Una gota de agua, ha quedado).

Me acercaba sin turbar esta paz

Para acariciar su cuerpo de pelo espeso.

La maldad del cielo me atrapaba en su red.

Oía gruñir una voz muy profunda,

Entre sus largas patas, uñas desnudas.

El corazón me palpitaba con un ritmo desconocid

Por su calor tengo que volver a encontrar

El enorme mundo animal olvidado,

Las fieras, los pulpos, los flancos de las lobas,

Los ibis, los gallos y las grandes aves marinas.

Las pinzas, las astas, las cuernas,

Las orejas de los linces, y los bigotes

De los tigres, de los gatos, de ciertos peces,

Las antenas curvas de las mariposas.

La historia de familia que se oculta

Reminiscencia de nuestros embriones.

Me acerqué, mi sombra fue la mancha

Fresca sobre tanto calor, sobre tanto deseo.

¡Ella sólo despertó para huir!

EL TIEMPO DEL INSECTO

Se irguió ante mí, y sus antenas

Más largas que ramas, con sus espejos,

Se esforzaban por alcanzarme. " ¡No tiene importancia!"

Pero cuando logré ver con gran trabajo

Que ciertos movimientos del vientre, siempre los mismos,

Significaban sin duda algo, entonces

Me sacudió un terror, un espantoso bautismo

Que me entregaba sin defensa a la muerte.

¡Veía plegarse patas de pelos finos,

Largos como dedos, y la hoja de navaja

Salir lentamente de las mandíbulas, las pinzas

Abrirse, cerrarse como piernas, verme

Bolas sin mirada! Eran sin duda oídos

En la espesa quitina de los muslos, esos hoyos,

Hongos blandos y palpitantes que despierta

El rumor de los tambores enamorados, dulcísimos.

El aire pasaba ruidosamente por las carnes verdes,

Sacudiendo el abdomen, los muslos, y elevando

Bajando luego muy rápido por mi desgracia,

Con un ruido más agudo que el viento,

Un cielo verde y violeta bajo las venas de las alas.

¡Último sobresalto de la vida individual!

Porque ya no soy más que un alimento,

Yo, que podía vivir años todavía,

Meses muy largos, largos años derrochados.

El insecto me quitará mi riqueza de tiempo.

Sur, Buenos Aires, Año xvi, n° 147-148-149, enero, febrero, marzo de 1947.

Francis Ponge

DEL AGUA

Traducción de Jorge Luis Borges

Más abajo que yo, siempre más abajo que yo está el agua. Siempre la miro con los ojos bajos.

Como el suelo, como una parte del suelo, como una modificación del suelo.

Es blanca y brillante, informe y fresca, pasiva y obstinada en su único vicio: el peso; y dispone de medios excepcionales para satisfacer ese vicio: contornea, atraviesa, corroe, se infiltra.

En su propio interior funciona también el vicio: se desfonda sin cesar, renuncia a cada instante a toda forma, sólo tiende a humillarse, se acuesta boca abajo en el suelo, casi cadáver, como los monjes de ciertas órdenes. Cada vez más abajo: tal parece ser su divisa: lo contrario de excelsior.

Casi se podría decir que el agua está loca, por esa histérica necesidad de no obedecer más que a su peso, que la posee como una idea fija.

Es verdad que todas las cosas del mundo conocen esa necesidad, que siempre y en todas partes debe satisfacerse. Este armario, por ejemplo, se muestra muy testarudo en su deseo de adherirse al suelo, y si algún día llega a encontrarse en equilibrio inestable preferirá deshacerse antes que oponérsele. Pero, en fin, hasta cierto punto juega con el peso, lo desafía: no se está desfondando en todas sus partes; la cornisa, las molduras no se prestan a ello. Hay en el armario una resistencia en beneficio de su personalidad y de su forma.

Líquido es, por definición, lo que prefiere obedecer al Peso para mantener su forma, lo que rechaza toda forma para obedecer a su peso. Y lo que pierde todo su aplomo por obra de esa idea fija, de ese escrúpulo enfermizo. De ese vicio, que lo convierte en una cosa rápida, precipitada o estancada, amorfa o feroz, amorfa y feroz, feroz taladro, por ejemplo, astuto, filtrador,

contorneador, a tal punto que se puede hacer de él lo que se quiera, y llevar el agua en caños para después hacerla brotar verticalmente y gozar por último de su modo de deshacerse en lluvia: una verdadera esclava.

...Sin embargo el sol y la luna le envidian esta influencia exclusiva, y tratan de mortificarla cuando, por ocupar grandes extensiones, les presenta un fácil blanco, o cuando se encuentra en estado de menor resistencia, dispersa en delgados aguazales. El sol le arranca entonces mayor tributo. La obliga a un perpetuo ciclismo, la trata como a una ardilla en su rueda.

El agua se me escapa... se me escurre entre los dedos. ¡Y no sólo eso! Ni siquiera resulta tan limpia (como un lagarto o una rana): me deja huellas en las manos, manchas que tardan relativamente mucho en desaparecer o que tengo que secar. Se me escapa, y sin embargo me marca; y poca cosa puedo hacer en contra.

Ideológicamente es lo mismo: se me escapa, escapa de toda definición, pero deja en mi espíritu, y en este papel, huellas, huellas informes.

Inquietud del agua: sensible al menor cambio de declive. Que salta las escaleras con los dos pies al mismo tiempo. Que, pueril de obediencia, abandona en seguida sus juegos cuando la llaman cambiándole la dirección de la pendiente.

Sur, Buenos Aires, Año, XVI, N° 147-148-149, enero, febrero, marzo de 1947.

Francis Ponge

ORILLAS DE MAR

Traducción de Jorge Luis Borges

El mar hasta la cercanía de sus límites es una cosa sencilla que se repite ola por ola. Pero para llegar a las cosas más sencillas en la naturaleza es necesario emplear muchas formas, muchos modales; para las cosas más profundas sutilizarlas de alguna manera. Por eso, y también por rencor contra su inmensidad que lo abruma, el hombre se precipita a las orillas o a la intersección de las cosas grandes para definirlas. Pues la razón en el seno de lo uniforme rebota peligrosamente y se enrarece: un espíritu necesitado de nociones debe ante todo hacer provisión de apariencias.

Mientras que el aire hasta cuando está atormentado por las variaciones de su temperatura o por una trágica necesidad de influencia y de informaciones directas sobre cada cosa sólo superficialmente hojea y dobla las puntas del voluminoso tomo marino, el otro elemento más estable que nos sostiene hunde en él oblicuamente hasta la empuñadura rocosa anchos cuchillos de tierra que se quedan inmóviles en su espesor. A veces encontrándose con un músculo enérgico una hoja vuelve a salir poco a poco: es lo que se llama una playa.

Desorientada al aire libre, pero rechazada por las profundidades aunque hasta cierto punto tenga familiaridad con ellas, esta parte de la extensión se estira entre lo uno y lo otro más o menos leonada y estéril, y por lo común no sostiene más que un tesoro de desechos incansablemente alisados y recogidos por el destructor.

Un concierto elemental, por lo discreto más delicioso y digno de reflexión, se ha ajustado allí desde la eternidad para nadie: desde que se formó por operación sobre una chatura sin límites del espíritu de insistencia que suele soplar de los cielos, la ola llegada de lejos sin choques y sin reproche al fin por primera vez encuentra a quién hablar. Pero una sola y breve palabra se confía a los cantos rodados y a las conchillas, que se muestran muy conmovidas, y la ola expira prefiriéndola; y todas las que la siguen expirarán también haciendo otro tanto, a veces quizá con fuerza algo mayor. Cada una por encima de la otra cuando llega a la orquesta se levanta un poco el cuello, se descubre, y da su nombre al destinatario. Mil señores homónimos son así admitidos el mismo día a la presentación por el mar prolijo y prolífico en ofrecimientos labiales a cada orilla.

Así también en vuestro foro, oh cantos rodados, no es, para una grosera arenga, algún villano del Danubio el que viene a hacerse oír: sino el Danubio mismo, mezclado con todos los otros ríos del mundo después que han perdido su sentido y su pretensión y están profundamente reservados en una desilusión amarga sólo al gusto de quien se cuidara mucho de apreciar por absorción su cualidad más secreta, el sabor.

Porque es, en efecto, después de la anarquía de los ríos, a su abandono en el profundo y copiosamente habitado lugar común de la materia líquida a lo que se ha dado el nombre de mar.

De ahí que éste parecerá aun a sus propias orillas siempre ausente: aprovechando el alejamiento recíproco que les impide comunicarse entre sí como no sea a través de él o por grandes rodeos, hace creer sin duda a cada una que se dirige espcialmente hacia ella. En realidad, cortés con todo el mundo, y más que cortés: capaz para cada cual de todos los arrebatos, de todas las convicciones sucesivas, conserva en el fondo de su permanente tazón su posesión infinita de corrientes. Sale apenas de sus bordes, por sí mismo pone freno al furor de sus olas y, como la medusa que él abandona a los pescadores como lrnagen reducida o muestra de sí propio, se limita a hacer una reverencia extática por todas sus orillas.

Eso es lo que ocurre con la antigua vestidura de Neptuno, amontonamiento pseudo-orgánico de velos unidamente extendidos sobre las tres cuartas partes del mundo. Ni el ciego puñal de las rocas, ni la más perforadora de las tormentas que hacen girar atados de hojas al mismo tiempo, ni el ojo atentó del hombre usado con dificultad y por lo demás sin control en un medio inaccesible a los orificios destapados de los otros sentidos y trastornado más todavía por un brazo que se hunde para agarrar, han leído ese libro.

Sur, Buenos Aires, Año XVI, N° 147-148-149, enero, febrero, marzo e 1947.

NOTAS

(Artículos, comentarios y reseñas de libros)

NUESTRAS IMPOSIBILIDADES

Esta fraccionaría noticia de los caracteres más inmediatamente afligentes del argentino, requiere una previa limitación. Su objeto es el argentino de las ciudades, el misterioso espécimen cotidiano que venera el alto esplendor de las profesiones de saladerista o de martiliero, que viaja en ómnibus y lo considera un instrumento letal, que menosprecia a los Estados Unidos y festeja que Buenos Aires casi se pueda hombrear con Chicago homicidamente, que rechaza la sola posibilidad de un ruso incircunciso y lampiño, que intuye una secreta relación entre la perversa o nula virilidad y el tabaco rubio, que ejerce con amor la pantomima digital del serióla, que deglute en

especiales noches de júbilo, porciones de aparato digestivo o evacuativo o genésico, en establecimientos tradicionales de aparición reciente que se denominan parrillas, que se vanagloria a la vez de nuestro idealismo latino y de nuestra viveza porteña, que ingenuamente sólo cree en la viveza. No me limitaré pues al criollo: tipo deliberado ahora de conversador matero y de anecdotista, sin obligaciones previas raciales. El criollo actual —el de nuestra provincia, a lo menos— es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar. Sirva de ejemplo de lo último el gaucho entrado en años, cuyas ironías y orgullos representan una delicada forma de servilismo, puesto que satisfacen la opinión corriente sobre él...

El criollo, pienso, deberá ser investigado en esas regiones donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado y falseado —verbigracia, en los departamentos del norte de la República Oriental.

Vuelvo, pues, a nuestro cotidiano argentino. No inquiero su completa definición, sino la de sus rasgos más fáciles.

El primero es la penuria imaginativa. Para el argentino ejemplar, todo lo infrecuente es monstruoso —y como tal, ridículo. El disidente que se deje la barba en tiempo de los rasurados o que en los barrios del chambergo prefiere culminar en galera, es un milagro y una inverosimilitud y un escándalo para quienes lo ven. En el sainete nacional, los tipos del Gallego y del Gringo son un mero reverso paródico de los criollos. No son malvados —lo cual importaría una dignidad—; son irrisorios, momentáneos y nadie. Se agitan vanamente: la seriedad fundamental de morir les está negada. Esa fantasmidad corresponde a las seguridades erróneas de nuestro pueblo, con tosca precisión. £50, para el pueblo, es el extranjero: un sujeto imperdonable equivocado y bastante irreal. La inepcia de nuestros actores, ayuda. Ahora, desde que los once compadritos buenos de Buenos Aires fueron maltratados por los once compadritos malos de Montevideo, el extranjero an sicb es el uruguayo. Si se miente y exige una diferencia con extranjeros irreconocibles, nominales

¿qué no será con los auténticos? Imposible admitirlos como una parte responsable del mundo. El fracaso del intenso film Hallelujah ante los espectadores de este país —mejor, el fracaso de los espectadores extensos de este país ante el film Hallelujah— se debió a una invencible coalición de esa incapacidad, exasperada por tratarse de negros, con otra no menos deplorable y sintomática: la de tolerar sin burla un fervor. Esa mortal y cómoda negligencia de lo inargentino del mundo, comporta una fastuosa valoración del lugar ocupado entre las naciones por nuestra patria. Hará unos meses, a raíz del lógico resultado de unas elecciones provinciales de gobernador, se habló del oro ruso; como si la política interna de una subdivisión de esta descolorida república, fuera perceptible desde Moscú, y los apasionara. Una buena voluntad megalomaníaca permite esas leyendas. La completa nuestra incuriosidad efusivamente delatada por todas las revistas gráficas de Buenos Aires, tan desconocedoras de los cinco continentes y de los siete mares como solícitas de los veraneantes costosos a Mar del Plata, que integran su rastrero fervor, su veneración, su vigilia.

No solamente la visión general es paupérrima aquí, sino la domiciliaria, doméstica. El Buenos Aires esquemático del porteño, es harto conocido: el Centro, el Barrio Norte (con aséptica omisión de sus conventillos), la Boca del Riachuelo y Belgrano. Lo demás es una inconveniente Cimeria, un vano paradero conjetural de los revueltos ómnibus La Suburbana y de los resignados Lacroze.

El otro rasgo que procuraré demostrar, es la fruición incontenible de los fracasos. En los cinematógrafos de esta ciudad, toda frustración de una expectativa es aclamada por las venturosas plateas como si fuera cómica. Igual sucede cuando hay lucha: jamás interesa la felicidad del ganador, sino la buena humillación del vencido. Cuando, en uno de los films heroicos de Sternberg, hacia un final ruinoso de fiesta, el alto pistolero Bull Weed se adelanta sobre las serpentinas muertas del alba para matar a su crapuloso rival, y éste lo ve avanzar contra él, irresistible y torpe, y huye de la muerte visible —una brusca apoteosis de carcajadas festeja ese temor y nos recuerda el hemisferio en que estamos. En los cinematógrafos pobres, basta la menor

señal de agresión para que se entusiasme el público. Ese disponible rencor tuvo su articulación felicísima en el

imperativo ¡sufra!, que ya se ha retirado de las bocas, no de las voluntades. Es significativa también la interjección ¡toma!, usada por la mujer argentina para coronar cualquier enumeración de esplendores —verbigracia, las etapas opulentas de un veraneo—; como si valieran las dichas por la envidiosa irritación que producen. (Anotemos —de paso— que el más sincero elogio español es el participio envidiado.) Otra suficiente ilustración de la facilidad porteña del odio la ofrecen los cuantiosos anónimos, entre los que debemos incluir el nuevo anónimo auditivo, sin rastros: la afrentosa llamada telefónica, la emisión invulnerable de injurias. Ese impersonal y modesto género literario, ignoro si es de invención argentina, pero sí de aplicación perpetua y feliz.

Hay virtuosos en esta capital que sazonan lo procaz de sus vocativos con la estudiosa intempestividad de la hora. Tampoco nuestros conciudadanos olvidan que la suma velocidad puede ser una forma de la reserva y que las injurias vociferadas a los de a pie desde un instantáneo automóvil quedan generalmente impunes. Es verdad que tampoco el destinatario suele ser identificado y que el breve espectáculo de su ira se achica hasta perderse, pero siempre es un alivio afrentar. Añadiré otro ejemplo curioso: el de la sodomía. En todos los países de la tierra, una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. Abominación hicieron los dos; su sangre sobre ellos, dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo—porque lo embromó al compañero.

Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la viveza, del alacraneo y de la cachada, que tanto infierno encubren.

Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte. Abona lo primero un muy generalizable artículo de Unamuno sobre La imaginación en Cocbabamba; lo segundo, el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio.

Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas.

Sur, Buenos Aires, Año I, N° 4, primavera de 1931.

ELEMENTOS DE PRECEPTIVA

Propongo a la consideración del lector este modesto espécimen literario: Una vez había dos globos

Y no sabía en cuál subir.

Al punto me dirigí

Al del viaje de cien años,

Que me llevó a un país estraño

Donde las muías ladraban...

Es el exordio de una chabacana milonga, que luego se desmoronaba en un cúmulo de incongruencias idiotas, a imagen de la línea del fin. Su revelación me fue deparada en un almacén de campaña cerca del Arapey, a principios del año 31, y la repito con la seguridad de no

equivocarme. Quererla por ingenua o menospreciarla, me parece igualmente inútil. Prefiero, ahora, distinguir sus operaciones. En cuanto a sus propósitos, seguramente irrecuperables y vagos, dejo su investigación final al Juicio Final —o al ascendente y rápido Spitzer, que sube por los hilos capilares de las formas más características hasta las vivencias estéticas originales que las determinaron. Básteme deslindar los efectos que producen en mí.

Una vez había dos globos. En este verso, la inauguración oficial de los cuentos de hadas —

la equivalencia criolla del érase una vez español— prepara la mención de los globos, que figuran más bien entre los encantos del siglo diecinueve. Ese feliz anacronismo sentimental es el primer

"efecto" de la milonga. Si Gracián la hubiera perpetrado, yo recelaría otro peor: una discordia espuria entre la soledad de la vez y la dualidad de los globos.

Y no sabía en cuál subir. Segundo desvío. De golpe, el hecho intemporal del verso anterior se nos convierte en un increíble rasgo biográfico.

Al punto me dirigí. Tercer desvío. Brusca determinación no esperada.

Al del viaje de cien años. Cuarto desvío, por donde se viene a saber que el inocente compadrito de la milonga ya conocía los globos y que el destino de uno era una expedición venerable, que confiere (o requiere) longevidad en quienes la acometen. Se calla el derrotero del otro, no menos admirable sin duda.

Que me llevó a un país estraño. Sorpresa negativa, sorpresa de que no haya sorpresa, porque un país estraño es lo menos que puede justificar ese viaje.

Donde las muías ladraban. Aquí se aborda por primera vez una maravilla directa —claro que con pobre fortuna. Muías ladraban quiere ser una incongruencia total, pero se libra felizmente de serlo, por la común connotación de rencor que hay en las dos palabras.

Hasta aquí el examen. No lo emprendí para simular virtudes secretas en la destartalada milonga, sino para ilustrar las actividades que puede promover en nosotros cualquier forma verbal. Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario.

Otro barato ejemplo. Son dos renglones de la letra de un tango nombrado Villa Crespo; su autor, pienso que Tagle Lara.

¿Donde están aquellos hombres y esas chinas,

Vinchas rojas y chambergos que Requena conoció?

Son cuatro sus oscuras victorias. La primera, el tono interrogativo impuesto a la pena, el interrogar ¿donde están? para significar no están. La segunda, el acento valeroso de la palabra hombres, que manda y vibra como guapos aquí, por contaminación o emulación de la palabra chinas —que es posterior. La tercera, la definición de esa morena humanidad fin-de-siecle según sus atributos: vinchas rojas y chambergos. La cuarta,

la sustitución de la primera persona por la tercera, del insignificativo yo conocí por el nombre determinado.

Copio un tercer ejemplo, de venerada procedencia esta vez. Se trata del verso ciento siete del primer libro de los doce que suman Paradise Lost. Es como sigue: El estudio de la venganza, el odio inmortal.

Es evidente aquí la reciprocidad de las partes: estudio —palabra moderada y asidua— se proyecta sobre venganza; inmortal, palabra de majestuoso ambiente, sobre odio.

Un cuarto ejemplo, que es una estrofa de un poema de Cummings. Vierto palabra por palabra el inglés: El terrible rostro de Dios, más resplandeciente que una cuchara, resume la imagen de una sola palabra fatal; hasta que mi vida (que gustó del sol y la luna) se parece a algo que no ha sucedido. Soy una jaula de pájaro sin ningún pájaro, un collar en busca de un perro, un beso sin labios; una plegaria a la que le faltan rodillas pero algo late dentro de mi camisa que prueba que está desmuerto el que, viviente, no es nadie. Nunca te he querido querida como ahora quiero. Una imperfecta simetría, un dibujo frustrado y aliviado por continuas sorpresas, es la notoria ley de esa estrofa. Cuchara en vez de espada o de estrella, en busca en vez de sin, la palabra camisa en el lugar de la palabra pecho, quiero sin el pronombre personal, desmuerto (undead) por vivo, son sus más inequívocas variaciones... Die Ros ist ohn Warum, la rosa es sin porqué, leemos en el libro primero del Cherubiniscber Wandersmann de Silesius. Yo afirmo lo contrario, yo afirmo que es imprescindible una tenaz conspiración de porqués para que la rosa sea rosa. Creo que siempre pasan de una las causas de la instantánea gloria o del inmediato fiasco de un verso. Creo en los razonables misterios, no en los milagros brutos.

Un ejemplo quinto y final, que será esta vez de equivocación. Leo en un cartel callejero de exhortación católica:

Los jóvenes sin experiencia creen en los hombres.

Los adultos, que han vivido, que han meditado, creen en Dios.

Sospecho que la obligación de ser inequívoco ha desfigurado un buen borrador, que paso a restaurar.

Los jóvenes sin experiencia creen en los hombres.

Los hombres creen en Dios.

Basta el contrapeso de jóvenes para que hombres equivalga con plenitud a las siete palabras eliminadas.

Los evidentes y morosos análisis que acabo de indicar, justifican dos conclusiones. Una la validez de la disciplina retórica, siempre que la practiquen sin vaguedad; otra, la imposibilidad final de una estética. Si no hay palabra en vano, si una milonga de almacén es un orbe de atracciones y repulsiones ¿cómo dilucidar ese tide ofpomp, that beats upon the high shore of this world: las 1056 páginas en cuarto menor atribuidas a un Shakespeare? ¿Cómo juzgar en serio a quienes las juzgan en masa, sin otro método que una maravillosa emisión de aterrorizados elogios, y sin examinar una línea?

Invalidada sea la estética de las obras; quede la de sus diversos momentos. De cualquier modo, que ésta preceda a aquélla, y la justifique.

La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común.

Sur, Buenos Aires, Año III, N° 7, abril de 1933.

LOS LABERINTOS POLICIALES Y CHESTERTON

El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad. Escribo "extraño", porque para el criollo lo son. Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente; pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable. Matar, para el criollo, era desgraciarse. Era un percance de hombre, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al Asesinato considerado como una de las Bellas Artes del "mórbidamente virtuoso" De Quincey o a la Teoría del Asesinato Moderado del sedentario Chesterton.

Ambas pasiones —la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad— hallan satisfacción en la corriente narración policial. Su prototipo son los antiguos folletines y presentes cuadernos del nominalmente famoso Nick Cárter, atleta higiénico y sonriente, engendrado por el periodista John Coryell en una insomne máquina de escribir, que despachaba setenta mil palabras al mes. El genuino relato policial —¿precisaré decirlo?— rehusa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género (El misterio de Marie Rogét, 1842, de Edgar Alian Poe) y en uno de los últimos (Unravelled knots de la baronesa de Orczy: Nudos desatados) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. Las cotidianas vías de la investigación policial —los rastros digitales, la tortura y la delación— parecerían solecismos ahí. Se objetará lo convencional de ese veto, pero esa convención, en ese lugar, es irreprochable: no propende a eludir dificultades, sino a imponerlas. No es una conveniencia del escritor, como los confidentes borrosos de Jean Racine o como los apartes escénicos.

La novela policial de alguna extensión linda con la novela de caracteres o psicológica (The moonstone, 1868, de Wilkie Collins, Mr. Digweed and Mr. Lumb, 1934, de Phillpotts.) El cuento breve es de carácter problemático, estricto; su código puede ser el siguiente: A) Un límite discrecional de seis personajes. La infracción temeraria de esa ley tiene la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiales. En cada uno nos proponen quince desconocidos, y nos revelan finalmente que el desalmado no es Alpha que miraba por el ojo de la cerradura ni menos Beta que escondió la moneda ni el afligente Gamma que sollozaba en los ángulos del vestíbulo sino ese joven desabrido Upsilon que hemos estado confundiendo con Phi, que tanto parecido tiene con Tau el ascensorista suplente. El estupor que suele producir ese dato es más bien moderado.

B) Declaración de todos los términos del problema. Si la memoria no me engaña (o su falta) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle. Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente. Otras, el escamoteo es más grave. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio.

C) Avara economía en los medios. El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo, puede ser agradable —siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres. El caso adverso —

dos individuos que están remedando a un tercero y que le proporcionan ubicuidad— corre el seguro albur de parecer una cargazón.

D) Primacía del cómo sobre el quién. Los chapuceros ya execrados por mí en el acápite A abundan en la historia de una alhaja puesta al alcance de quince hombres —mejor dicho, de quince apellidos, porque nada sabemos de su carácter— y luego retirada por el manotón de uno de ellos.

Se imaginan que el hecho de averiguar de qué apellido procedió el manotón, es de considerable interés.

E) El pudor de la muerte. Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsenor y que la mano ensangrentada rodó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de los ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.

F) Necesidad y maravilla en la solución. Lo primero establece que el problema debe ser un problema determinado, apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector —sin

apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía. También están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos seudocientíficos y los talismanes. Chesterton, siempre, realiza el tour de forcé de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo.

The scandal of Father Brown, el más reciente libro de Chesterton (Londres, 1935) me ha sugerido los dictámenes anteriores. De las cinco series de crónicas del pequeño eclesiástico, ésta debe ser la menos feliz. Incluye, sin embargo, dos cuentos que no me gustaría ver rechazados de la antología o canon browniano: el tercero, La fulminación del libro; el octavo, El problema insoluble.

La premisa de aquél es emocionante: se trata de un averiado libro sobrenatural que opera la instantánea desaparición de cuantos imprudentes lo abren. Alguien anuncia por teléfono que tiene el libro por delante y que lo va a abrir; el interlocutor espantado "oye una especie de explosión silenciosa". Otro de los fulminados deja un agujero en un vidrio; otro, un rasgón en una lona; otro, su deshabitada pierna de palo. El dénouement es bueno, pero puedo jurarles que el más devoto de sus lectores lo presintió, al promediar la página 73... Abundan rasgos que son muy de G. K.: verbigracia, aquel lóbrego enmascarado de guantes negros, que resulta después un aristócrata, opugnador total del nudismo.

Los lugares del crimen son admirables, como en todo libro de Chesterton —y cuidadosa y sensacionalmente falsos. ¿Ha denunciado alguien la afinidad entre el Londres fantástico de

Stevenson y el de Chesterton, entre los enlutados caballeros y jardines nocturnos del Suicide Club y los de la ahora quíntuple Saga del Padre Brown?

Sur, Buenos Aires, Año V, N° 10, julio de 1935.

Adolfo Bioy Casares

LA ESTATUA CASERA

Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas Utopías —desde la epónima de More hasta Brave new world— y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin: todo ello articulado y orgánico, por supuesto, y (me consta que soy muy exigente) sin alusión a los trabajos injustos que padeció el capitán de artillería Alfredo Dreyfus. De las novelas imaginativas de Wells (y aun de las de Swift) sabemos que hay en cada trama un solo elemento fantástico; de las 1001

Noches, que buena parte de su maravilla es involuntaria, ya que los egipcios del siglo trece creían en los talismanes y en los conjuros. En resumen: poco me asombraría que la Biblioteca Fantástica Universal no pasara de un tomo de Lewis Carroll, de un par de films de Disney, de un poema de Coleridge y (por distracción del autor) de los Opera omnia de Manuel Gálvez.

El reciente libro de Bioy Casares empieza por una enérgica vindicación de los cuentos fantásticos. Su argumento (si lo interpreto bien) es de orden moral: le parece una cobardía la explicación, una deshonra no inferior a la de quienes acumulan rarezas y acaban por declarar que se despertaron "y que todo era un sueño". De acuerdo, pero nuestro resentimiento ante ese recurso no es de índole moral: es su grosera facilidad lo que nos repugna. Otra cosa es la puntual justificación de hechos al parecer irreducibles: cf. G. K. Chesterton.

Paso a lo fundamental de este libro de Bioy Casares —y de todos sus libros. Su voluntaria y cuidadosa incoherencia —¿me atreveré a decirlo?— me impresiona menos que sus ocasionales desahogos autobiográficos, que su nihilismo criollo. En el capítulo Una plaza y dos parques, Adolfo Bioy juega a las greguerías. Juega muy bien, pero es un juego que otros pueden jugar. (Un juego, en mi opinión, más adecuado a la literatura oral que a la escrita. Las muchachas inteligentes de Buenos Aires hablan en greguerías). Considero, en cambio, una página como Alrededor de la muerte. Su veracidad, su música, su temblor, su desesperación minuciosa, son admirables.

Traficar en consejos y en profecías es peligroso, cuando no impertinente, pero yo creo percibir en la terrible lucidez de esa página la voz fundamental —y futura— del escritor. Entiendo que en La vida múltiple de Juan Ruteno, los capítulos mejores son asimismo los que se parecen más a la realidad, Verbigracia: la evocación del verano denigrante de Buenos Aires.

Que yo sepa, nadie resiente como Bioy la inestabilidad de la vida, sus muchas grietas de entresueño y de muerte.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N° 18, marzo de 1936.

LAS ÚLTIMAS COMEDIAS DE SHAW

Bernard Shaw ha reunido en dos tomos —Demasiado cierto para ser bueno el uno, El bobalicón de las Islas Inesperadas el otro— sus últimas comedias. Reseñaré los dos; empiezo (cronológicamente) por el primero.

Demasiado cierto para ser bueno

En algún renglón de alguna página de las casi infinitas y ciertamente inagotables 1001

Noches se puede leer que la decrepitud del águila es preferible a la primavera del cuervo. El repetido examen de estas penúltimas comedias de Shaw prueba absolutamente que la decrepitud del águila no es preferible a la primavera del cuervo. Esa inofensiva imagen ornitológica quiere significar que si bien esas comedias de Bernard Shaw son de algún modo superiores a las de quienes no son Bernard Shaw, no es menos cierto que son decididamente inferiores a todo lo demás de su obra —salvo, quizá, Fanny's first play y las incompetentes novelas. No recurramos a la mala palabra "decrepitud": el libro más complejo de Shaw, Vuelta a Matusalén, es de 1921, fecha que nada tiene que ver con su "primavera" fabiana. Más bien pensemos en cuestiones de gloria y comodidad. Bernard Shaw es glorioso; Bernard Shaw tiene la seguridad de ser escuchado; Bernard Shaw tiene la costumbre de pensar en forma dramática —en forma dialogística, al menos. Todo escritor especulativo debe prever continuas objeciones que interrumpen el curso del pensamiento, y que es obligatorio satisfacer; el artificio dramático encuentra en esos vaivenes y perplejidades, no ya un problema, sino un instrumento precioso. De ahí los hábitos dramáticos de Platón y de Berkeley, y aun de los apasionados monólogos de San Agustín; de ahí, tal vez, estas comedias puramente discutidoras de Bernard Shaw.

El mundo que presentan o postulan estas comedias es voluntariamente irreal. Digo

"voluntariamente", porque a ello me autoriza la inclusión de ciertos personajes fantásticos: entre ellos, de un microbio indignado que se lamenta a gritos de las enfermedades atroces y sucesivas que le contagia la señorita en que vive. Ya celestiales, ya infernales, los mundos inventados por el arte quieren ser más intensos que la realidad, ya que están obligados a ser más pobres. El de Bernard Shaw —el del penúltimo Bernard Shaw— prescinde de ese anhelo. Es un mundo insípido, opaco, tirando a pesadilla lánguida, hecho de interminables conversaciones sobre temas políticos, sin otra esperanza de interrupción que la operada por algunos "recursos teatrales" conocidísimos, pero al parecer infalibles: presentar un individuo muy harapiento y después hecho un dandy, presentar dos personas que simulan amistad, pero que aprovechan cualquier descuido para agredirse a pellizcones o a puntapiés, presentar sordos o extranjeros que deforman incurablemente lo que oyen, presentar un flirt belicoso con vaivenes de cólera y de ternura, presentar elocuentes discutidores que descubren de golpe que su interlocutor ya se ha ido, presentar caballeros que para disimular un ademán imprudente fingen estar absortos en el rito de la gimnasia sueca...

Los caracteres faltan en las penúltimas comedias de Shaw, pero las situaciones también. Su interés es el de una discusión no muy interesante, puesto que en ella no participan varias personas, sino una sola —que no es del todo Shaw. La necesidad de repartirse en sus personajes, siquiera afantasmados o nominales, le impide serlo. Hay, sin embargo, una excepción. El desesperado predicador de la página 107, el hombre que ha perdido su fe, pero que sigue predicando infinitamente "aunque no tenga nada que decir", con la tenue esperanza de que el Espíritu bajará algún día a su boca, ha sido colocado por el autor para que lo identifiquemos con él. Ciertamente no incurriremos en esa descortesía. Por lo demás, esa página de espléndida retórica basta para justificar todo el libro. Digo lo mismo de cierto extraordinario diálogo prenupcial de las páginas 136-137. Hay además los prólogos, que vindican mi antigua convicción de que Bernard Shaw es uno de los primeros prosistas de Europa —no inferior a Eliot o a Valéry, sino diferente.

El bobalicón de las islas inesperadas

La pieza que da nombre a este volumen trata del Juicio Final. Siempre me ha interesado esa función, ese delicado examen inapelable de todos los destinos humanos y de cada momento de esos destinos. Shaw, en su comedia, prescinde del escénico esplendor de la institución ortodoxa y hasta de la solemnis praeparatio de orden meteorológico-legal que la anunciará. Nada de eclipses de la luna y del sol, nada de aberraciones atmosféricas, nada de las siete redomas de la ira de Dios, nada de espadas y trompetas y tronos. De todo ese copioso attirail de San Juan el Teólogo (que asimismo comprende 7 lámparas, 1 mar de vidrio semejante al cristal, 4 animales con ojos adelante y atrás y 24 ancianos postrados) Shaw apenas retiene unos ángeles. Son ángeles británicos, desde luego, ángeles asistidos de humour. (Ya Soame Jenyns, hacia 1756, pensó con reverencia que parte de la felicidad de los bienaventurados y de los ángeles, derivaría de una percepción exquisita de lo ridículo.) Para Albrecht Ritschl, la ira de Dios no es otra cosa que el olvido de Dios, vale decir la aniquilación anestésica de las almas que definitivamente rechazan la redención; para esta comedia, el Juicio Final es la inmediata desaparición o extinción de todas las personas inútiles. Claro está que una justa definición de la palabra inútil es quizá inalcanzable... (Bernard Shaw, entiendo, ensaya un criterio económico, y vindica las eliminaciones sumarias de la Cheka: "ese cuerpo de amateurs bien intencionados").

No hay quien no reconozca el ingenio de Shaw, la lucidez resplandeciente de Shaw. Otro rasgo habitual —algo menos público al parecer, ya que la crítica se abstiene de señalarlo— es la sentencia heroica, la suficiente y breve definición de un alma varonil. Es común indicar la afinidad de Shaw con Swift y con Voltaire; yo lo creo no menos consanguíneo de hombres como Lutero, como Quevedo, como Lawrence de Arabia. De hombres que no sólo han interrogado las posibilidades retóricas de la burla, sino también las del valeroso estoicismo. De hombres austeros cuya profesión de esa fe mueve mi corazón más que una trompeta, como famosamente dijo Sir Philip Sidney de una antigua balada. Shaw mismo ha declarado su afinidad con Bunyan, con Blake, con Hogarth, con Turner, con Goethe, con Shelley, con Schopenhauer, con Wagner, con Ibsen, con Tolstoi, con Morris y con Nietzsche. Yo no eliminaría de ese generoso catálogo los nombres de Nietzsche y de Bunyan.

Las comedias que forman el volumen Demasiado cierto para ser bueno son irreales de un modo lánguido; éstas lo son con buena premeditación y fervor.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N° 24, septiembre de 1936.

LAWRENCE Y LA ODISEA

En tiempos de reforma, la esperanza ilimitada y el asco suelen imaginar una operación que linda con Dios: el incendio total de las bibliotecas. Hacia 1910, los futuristas concibieron ese propósito y aprovecharon los diversos servicios de la Unión Postal Universal para que figurase en los diarios. Hacia 1650, se discutió en el Parlamento Inglés la aniquilación de cuanto pudiera recordar el orden antiguo, empezando por los archivos depositados en la Torre de Londres. Dos siglos antes de la era cristiana, el rey de Tsin abolió el sistema feudal, asumió el título de Primer Emperador y decretó la quemazón de todos los libros anteriores a Él... Si un incendio no menos analfabeto consumiera todas las bibliotecas de Londres y no se rescataran sino las traducciones de la Odisea, yo afirmo que éstas bastarían, no a reemplazar a Bernard Shaw o a Sir Thomas Browne,

pero sí a presentar la evolución, la diversa y ardiente evolución, de la literatura británica. La amistad de Inglaterra y de la Odisea es larga en el tiempo y numerosa de fatigas y glorias. Hay la efusión isabelina de Chapman, hay el glacial y reluciente edificio de Pope, hay la rapsodia miltónica de Cowper, hay la "saga" de Morris, hay la Authorized Versión de Andrew Lang, hay la novela de costumbres burguesas de Samuel Butler, hay veintiocho versiones. Hay la más reciente de todas ellas, la de Lawrence de Arabia: muerto hace poco en Inglaterra, pero que no necesitó de la muerte para ser mitológico. Fue ejecutada en 1928, en Miramshah, "en un fortín de adobe, cercado por las tribus del Uaziristán". Una edición barata acaba de aparecer en New York (Oxford University Press).

Inútil agregar que la prensa ha abundado en elogios. El New York Herald Tribune ensayó el epigrama y dijo que se trataba de la versión más interesante del más interesante libro del mundo.

Harper's declaró con algún candor que la versión de Lawrence era más fiel que la de Chapman —

que data de 1614, fecha que ni buscó ni sospechó las virtudes de la precisión literal. La naturaleza homérica del traductor no pasó inadvertida: todos sintieron que una Odisea traducida al inglés por el coronel T. E. Lawrence era no menos prodigiosa que una Odisea traducida al inglés por el hábil Ulises, hijo de Laertes, rey de Itaca, de la simiente de Zeus. El mismo Lawrence alegó en un catálogo conmovedor sus muchas aptitudes. "He cazado jabalíes", dijo, "he acechado leones, he navegado 1 Mar Egeo, he doblado arcos, he vivido con pueblos astoriles, he urdido redes, he construido botes y he muerto a muchos hombres." En esa enumeración de capacidades, nótese el buen contacto de hechos tranquilos y de echos de violencia y de sangre; es rasgo que demuestra la osesión de la aptitud retórica, quizá no menos conveniente en un traductor que las de orden textil, naviero, sagitario, marítimo, leonino y homicida. Por lo demás, la destreza verbal del historiador de Revolt in the Desert —otra coalición eficaz de una palabra tumultuosa y poblada y otra vacía—

es harto célebre.

¿Qué juzgar de la novísima Odisea de Lawrence, hombre sin duda heroico y gran escritor?

Digo que es admirable, pero —y el pero es alarmante— no es superior a la que suministraron Butcher y Lang, hombres de letras sedentarios del siglo diecinueve. Daré algunos ejemplos, cuya forzada brevedad, lo prometo, no encierra una perfidia.

No hay ser humano que haya alcanzado el Hades en uno de nuestros barcos negros (Lawrence, página 149).

Ningún hombre, hasta ahora, ha navegado hasta el infierno en un barco negro (Lang, pág.

169).

Con el tiempo, esas yeguas fueron su muerte, porque lo enfrentaron con aquel supremo hombre de acción: Herakles, hijo valeroso de Zeus (Lawrence, página 281).

Esas yeguas le trajeron la muerte y destino en el fin postrero, cuando llegó al hijo de Zeus, valeroso de corazón, el hombre Hércules, que sabía de grandes aventuras (Lang, página 344).

Una cabeza obscena, con tres hileras de poblados colmillos negramente cargados de muerte (Lawrence, página 171).

Una terrible cabeza y en la cabeza tres hileras de dientes apretados, llenas de negra muerte (Lang, página 195).

En medio del vinoso mar está Creta, una hermosa isla rica poblada más allá del cálculo, con noventa ciudades de habla mezclada, donde coexisten varios idiomas (Lawrence, página 260).

Hay una tierra que se llama Creta en el medio del mar vinoso, una tierra fértil y placentera, rodeada de agua, y en ella hay muchos hombres innumerables y noventa ciudades. Y todas no hablan el mismo idioma, sino que hay confusión de lenguas (Lang, página 316).

A través de mi traducción de esas traducciones, algunos rasgos de Andrew Lang se adivinan: el manejo un poco sonriente de modos de decir de la Biblia —confusión de lenguas...—, la preservación graciosa o conmovedora de los pleonasmos y torpezas del griego. Creo que no es menos sensible el método irregular de Lawrence, o su falta de método: el vaivén de locuciones familiares (con el tiempo, esas yeguas fueron su muerte... aquel supremo hombre de acción) y de los epítetos clásicos: el vinoso mar. Lo anterior no quiere decir que no haya en la Odisea de Lawrence, pasajes resueltos ejemplarmente; los hay y muchos. Verbigracia, la apasionada invocación liminar; verbigracia, la breve escena cavernario-amorosa del quinto libro y las altas palabras que la preceden; verbigracia, la ran matanza de los reyes, del libro XXII.

Puestos a imaginar la epopeya, Lawrence —con el caudal de "vivencias" que conocemos—

lo supera infinitamente a Andrew Lang. Puestos a traducirla, el sedentario helenista de Oxford no vale mucho menos que el héroe que guerreó en el desierto. Lo cual nos restituye a la casi escandalosa comprobación: La literatura es arte verbal, es rte de palabras.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N° 25, octubre de 1936.

Letras inglesas

FILM AND THEATRE

Allardyce Nicoll, que dicta en la sapiente Universidad de Yale un curso de historia del drama, ha publicado un serio volumen en octavo mayor sobre las "simpatías y diferencias" del teatro secular y del film. Lamentar la ignorancia negra de ese volumen, cuya bibliografía registra 914 libros y artículos y arriba de 200 publicaciones, desde The Pho-todramatist de Los Angeles hasta Das Puhlikum de Charlottenburg, parece un mero atrevimiento. Esa ignorancia, sin embargo, no sólo es increíble, o inverosímil: también es real. Allardyce Nicoll, hombre versado en bibliotecas, docto en ficheros y absoluto en catálogos, es casi analfabeto en boleterías. Ha ido rara vez al cinematógrafo. Mejor dicho, hace pocos años que visita cinematógrafos. De la época muda, de la época anterior a 1929, no sabe casi nada. De la actual, poquísimo. Sólo así alcanzaremos a comprender, ya que no a perdonar o vindicar, la omisión de las obras y de los nombres de Josef von Sternberg, de Lubitsch y de King Vidor. En cuanto a su criterio, básteme transcribir esta enumeración ejemplar de films que (según él) justifican el género hablado: La casa de los Rothschild, Enrique Octavo, La reina Cristina, David Copperfield, La tragedia de Luis Pasteur, Los cuatro hermanitos, Catalina de Rusia, Hombre de Aran, El delator. De esos nueve films salvadores, dos —El delator y Catalina de Rusia— son absolutamente buenos; uno —Hombre de Aran— es una mera antología de imágenes; otro —Enrique Octavo— no es insufrible, y los cinco restantes justifican, por no decir reclaman, el incendio del cinematógrafo en que los den... Esas dos lacras —

el gusto pésimo y la información deficiente— deberían bastar, en buena lógica, a invalidar el libro.

Los hechos, sin embargo, son más complejos: las premisas de Allardyce Nicoll son vulnerables, no así las conclusiones que Allardyce Nicoll suele derivar de ellas. Su aplicación, en cambio, puede parecer insensata. Daré un ejemplo extremo. En la página 149, el autor establece correctamente que

"para mayor economía, deben preferirse las imágenes visuales a las palabras, siempre que esas imágenes visuales puedan comunicar la impresión buscada. Lo primordial debe proponerse a los ojos; el oficio de las palabras es subalterno". Luego aplica su ley a cierto film de Laurel y Hardy. La situación es ésta: L. y H. vienen a cobrar una herencia a un pueblo escocés, espejo y paradigma de las más glaciales virtudes. Un abogado, debidamente calvinista y reseco, les exige que prueben su identidad. Ellos exhiben con un aire de triunfo unas tarjetas que demuestran que han estado en la cárcel, y explican encantados los riesgos y contratiempos de la evasión y de su travesía clandestina en un buque-transporte de hacienda en pie. El profesor Nicoll (con una gravedad no indigna del abogado) declara que ese dúo no es otra cosa que un "relato retrospectivo", que los "relatos retrospectivos" son de naturaleza dramática, no cinematográfica, y que, por consiguiente, hubiera convenido que el film empezara en la cárcel, y nos mostrara la evasión de los dos, la persecución y la travesía del Atlántico! O mucho me equivoco, o esa objeción es una verdadera apoteosis de la pedantería y del formalismo.

La mención del "relato retrospectivo" —procedimiento literario que abunda en las epopeyas homéricas— nos acerca a un problema que el autor discute en el capítulo más interesante del libro: el problema del tiempo cinematográfico. ¿Debe corresponder el tiempo del arte al tiempo de la realidad? Las contestaciones son múltiples. Shakespeare —según su propia metáfora— puso en la vuelta de un reloj de arena las obras de los años; Joyce invierte el procedimiento y despliega el único día de Mr. Leopold Bloom y de Stephen Dedalus sobre los días y las noches de su lector. Más grato que el empeño de abreviar o alargar una sucesión es el de trastornarla, barajando tiempos distintos. En el terreno de la novela, Faulkner y Joseph Conrad son los autores que mejor han jugado a esas inversiones; en el del film (que, según observa muy justamente Allardyce Nicoll, es singularmente capaz de tales laberintos y anacronismos) no recuerdo sino El poder y la gloria, de Spencer Tracy. Ese film es la biografía de un hombre, con omisión deliberada, y conmovedora, del orden cronológico. La primera escena es la de su entierro.

Otro capítulo investiga el procedimiento de intercalar imágenes que tienen un valor metafórico. Chaplin exhibe unos apretados obreros que entran en una fábrica; después una segunda muchedumbre, pero de ovejas, que entran en un corral. "¡Ah! el rebaño humano", murmura embelesada la gente, muy satisfecha de haber percibido en el acto ese audaz avatar cinematográfico de un lugar común literario. (Todos, también, se sienten meritoriamente maximalistas).

Sur, Buenos Aires, Año VI, N° 27, diciembre de 1936.

Letras españolas

INMORTALIDAD DE UNAMUNO

No muere un escritor sin la discusión inmediata de dos problemas subalternos: el de conjeturar (o predecir) qué parte quedará de su obra, el de prever el fallo irrevocable de la misteriosa posteridad. El segundo es falso, porque no hay tal posteridad judicial, dedicada a emitir fallos irrevocables. El primero es generoso, ya que postula la inmortalidad de unas páginas, más allá de los hechos y del hombre que las causaron; pero también es ruin, porque parece husmear corrupciones.

Yo sospecho que el problema de la inmortalidad es de naturaleza dramática. Persiste el hombre general (nuestra imagen del hombre general) o desaparece. En el caso de Miguel de

Unamuno hay el riesgo certero de que la imagen empobrezca irreparablemente la obra. No exagero ese riesgo: en muchos siglos de literatura española son pocas las personas imaginables. Quevedo es imaginable: tal vez no mueren dos atardeceres sin que yo piense en él, pero ¿los demás? ¿Cómo sería el diálogo con Cervantes? A Góngora me parece verlo y oírlo—, pero quienes mejor lo conocen, lo juzgan de la familia de Mallarmé, lo cual me desconcierta. A Unamuno... No hay quien no tenga de él una imagen inconfundible, de hombre español conocido "directamente", no a través de palabras acostadas en un papel. El riesgo de esa imagen está en razón directa de su vigor y de su facilidad. Propende a dominar, y a reducir, la obra complejísima, tan rica de posibilidades intelectuales... Jean Cassou, por ejemplo, escribe estas cosas: "Miguel de Unamuno, un luchador que lucha consigo mismo, por su pueblo y contra su pueblo; un hombre de guerra, hostil, fratricida, tribuno sin partido, predicador en el desierto, vanidoso, pesimista, paradojal, despedazado por la vida y la muerte, invencible y siempre vencido". Considerada como definición de Unamuno, esa fórmula (o rapsodia de fórmulas) de Cassou es menos capaz de iluminar al lector que de incomodarlo; considerada como un ejercicio mimético de aquellos en que el crítico fatigado rehusa la tarea interpretativa y remeda la voz y las maneras del escritor, nadie la juzgará muy sutil.

Su valor está en su tipicidad. A pesar de alguna omisión verdaderamente asombrosa —no comparan a Miguel de Unamuno con Don Quijote ni con España—, esas líneas resumen lo que todo avisado hombre de letras sabe que tiene que decir, cada vez que oye la palabra "Unamuno".

Mi propósito no es contradecir su verdad; no afirmo que sean falsas. Afirmo, sí, que son ejemplo de una manera singularmente inútil de enfrentarse con Unamuno. Este fue, ante todo, un inventor de espléndidas discusiones. Discutió el yo, la inmortalidad, el idioma, el culto de Cervantes, la fe, la regeneración del vocabulario y de la sintaxis, la sobra de individualidad y falta de personalidad de los españoles, el humorismo, el malhumorismo, la ética... Maravillarse de esa abundancia (de esa abundancia que no es sólo erudita) es una mera interjección; dramatizar el destino de Unamuno y sus perplejidades, no me parece menos estéril. Es correr el albur que ya señalé: el albur de que el símbolo, la figura, tape la obra.

El primer escritor de nuestro idioma acaba de morir; no sé de un homenaje mejor que proseguir las ricas discusiones iniciadas por él y que desentrañar las secretas leyes de su alma.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N° 28, enero de 1937.

Letras alemanas

UNA PEDAGOGÍA DEL ODIO

Las exhibiciones del odio pueden ser más obscenas y denigrantes que las del apetito carnal.

Yo desafío a todos los amateurs de estampas eróticas a que me muestren una sola más vil que alguna de las veintidós que componen el libro para niños Trau keinem Fucbs aut gruener Heid und keinem Jud bei seinem Eid, cuya cuarta edición está pululando en Baviera. La primera es de 1936: poco más de un año ha bastado para agotar cincuenta y un mil ejemplares del alarmante opúsculo.

Su objeto es inculcar en los niños del tercer Reich la desconfianza y la abominación del judío. Se trata, pues, de un curso de ejercicios de odio. En ese curso colaboran el verso (ya conocemos las virtudes mnemónicas de la rima) y el grabado en colores (ya conocemos la eficacia de las imágenes).

Interrogo una página cualquiera: la número cinco. Doy ahí, no sin justificada perplejidad, con este poema didáctico: "El alemán es un hombre altivo que sabe trabajar y pelear. Por lo mismo que es tan hermoso y tan emprendedor, lo aborrece el judío". Después ocurre una cuarteta, no

menos informativa y explícita: "He aquí el judío —¿quién no lo reconoce?—, el sinvergüenza más grande de

todo el reino. El se figura que es lindísimo, y es horrible". Los grabados son más astutos.

El alemán es un atleta escandinavo de dieciocho años, rápidamente caracterizado de obrero. El judío es un turco amulatado, obeso y cincuentón. Otro rasgo sofístico: el alemán acaba de rasurarse, el judío combina la calvicie con la suma pilosidad. (Es muy sabido que los judíos alemanes son Asbkenazim, hombres de sangre eslava, rojizos. En este libro los presentan morenos hasta la mulatez, para que sean el reverso total de las bestias rubias. Les atribuyen además el uso permanente del fez, de los cigarros de hoja y de los rubíes).

Otro grabado nos exhibe un enano lujoso, que intenta seducir con un collar a una señorita germánica. Otro, la acriminación del padre a la hija que acepta los regalos y las promesas de Sali Rosenfeld, que de seguro no la hará su mujer. Otro, la hediondez y la negligencia de los carniceros judíos. (¿Cómo, y las muchas precauciones para que la carne sea Kosher}) Otro, la desventaja de dejarse estafar por un abogado, que solicita de sus clientes un tributo incesante de huevos frescos, de carne de ternera y de harina. Al cabo de un año, los clientes han perdido el proceso, pero el abogado judío "pesa doscientas cuarenta libras". Otro, el alivio de los niños ante la oportuna expulsión de los profesores judíos. "Queremos un maestro alemán", gritan los escolares entusiasmados, "un alegre maestro que sepa jugar con nosotros y que mantenga la disciplina y el orden. Queremos un maestro alemán que nos enseñe la sensatez". Es difícil no compartir ese último anhelo.

¿Qué opinar de un libro como éste? A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriosa comunidad que por la injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N° 32, mayo de 1937.

SWINBURNE

En el menos iluminativo de sus ensayos —Swinburne as poet, 1920— Eliot propone la compilación de una antología de Swinburne y enumera sus piezas fundamentales: The leper, Laus Veneris, The Triumph of Time... Como siempre, la selección es típica del editor, no del editado. "No hay quizá otro poema que sería un indiscutible error omitir" declara Eliot; pero de los tres que señala, el primero es un monólogo dramático a la manera de Browning o de Tennyson (del admirable Tennyson de Ulysses y de St. Simeón Stylites) y el tercero debe su gloria a ser una de las pocas efusiones autobiográficas que suministra la obra de Swinburne —que casi careció de biografía, al decir de sus biógrafos. (El más famoso de los versos del Triumph: I shall never he friends again with roses

no parece de Swinburne). Descontados los dos, la antología swinburniana de Eliot queda limitada a un solo poema: la justamente célebre Laus Veneris, que nos trasmite —¡al fin!—la voz fundamental del poeta.

Lo anterior significa que esa voz no le agrada a Eliot. Mejor dicho: ya no le agrada a Eliot. A Eliot y a Inglaterra. Así lo ha demostrado el primer centenario de Swinburne. Los hábitos literarios ingleses rechazan con parejo rigor la diatriba y el ditirambo; pero la indiferencia y la fatiga son perceptibles. El hombre Swinburne interesa muy poco. La pésima costumbre contemporánea de

reducir la obra a un mero documento del hombre, a un puro testimonio de orden biográfico, ha deformado la valoración de la obra. Ha hecho con Swinburne lo que hizo con Wilde. Éste —¿quién los recuerda?— compuso La casa de la ramera y La esfinge; éste —¿quién no lo sabe?— armó la heterogénea Balada de la Cárcel de Reading. Nadie recuerda los primeros poemas; el último es famoso. La razón es clara: los primeros son decorativos (género a priori abominable para las convenciones de hoy): el último es "humano". Esa injusticia es tolerable en el caso de Wilde; no lo es en el de Swinburne, ya que comportaría la omisión de obras literalmente espléndidas: de Ave atque Vale, de Itylus, de Anactoria, de The Masque of Queen Bersahe, de Dolores, de Awolihah, de Hermaphroditus, de los grandes coros de Atalanta, de A wasted vigil...

Oigo que ha muerto el ateísmo de Swinburne, su fe republicana. Perdura en mis oídos y en mi boca el intachado goce físico de su métrica. Ese goce que cabe en unos versos: Men shall not see hrightfire ñor hear the sea, Ñor mix their hearts with music, ñor behold Cast forth of heaven, with feet of awful gold Andplumeless wings that make the hright air hlind, Lightning, with thunder for a hound hehind...

O en uno solo:

The thunder of the trumpets of the night.

No hay biógrafo de Swinburne que no deplore la pobreza de la biografía de Swinburne.

Vida y muerte le han faltado a esa vida, parecen decir todos. Olvidan su opulencia intelectual: su lúcida invención y afinación de melodías verbales.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N° 33, junio de 1937.

Letras hispanoamericanas

LUIS GREVE, MUERTO

Equívoco destino literario el de Bioy Casares. No light but rather darkness visible murmuran con perplejidad sus lectores y los unos reprenden esa tiniebla que suponen irresoluble y los otros adoran esa tiniebla que suponen deliberada. Ambos están en el error: ni la oscuridad de los pasajes acriminados sobrevive a la relectura ni Bioy Casares busca para su obra los híbridos placeres de la incoherencia. Su falsa oscuridad, alguna vez, está hecha de elipsis; en general, de explicaciones y precisiones. El público enviciado en ciertas costumbres (favorable o aciaga connotación de determinadas palabras, hábito de enfilar tres epítetos, hábito de hacer coincidir los momentos intensos con las salidas o las puestas del sol...) no entiende al escritor que prescinde de ellas y lo juzga cubista o superrealista. Inevitablemente, eso ha acontecido con Bioy. Honrosa o no, puedo asegurar que esa atribución es del todo falsa. Me consta que ser profesionalmente joven no le parece menos absurdo que ser profesionalmente arcaico y que los almanaques no intervienen en su problema estético. Me consta que sin el menor esfuerzo ha rehusado las más inevitables tentaciones de nuestro tiempo: el arte al servicio de la revolución, el arte al servicio de la policía y del neotomismo, el fraudulento arte popular con metáforas (Fernán Silva Valdés, García Lorca), el retorno a Góngora, el retorno a Enrique Larreta, los deleites morosos y vanidosos de la tipografía.

Es quizá el único poeta argentino que no se ha dedicado jamás unaplaquette de 12 ejemplares en papel del Japón, numerados de Aries a Pisces.

De las piezas que integran Luis Greve, muerto, hay muchas que absolutamente me gustan

—Catarsis, El azúcar y los muertos, Alejamiento, Los novios en tarjetas postales, El desertor—, pero sospecho que su encanto es indemostrable a quienes no lo sienten. En cambio, Cómo perdí la vista y Luis Greve, muerto pueden o no agradar, pero su rigor y su lucidez, su premeditación y su arquitectura, son indudables. Se trata de dos cuentos fantásticos, pero no caprichosos. Un hombre negro, del tamaño de una rata, y casi inmortal, es la materia del primero; un fantasma entrevisto en el restaurant de Constitución, la del segundo. Bioy Casares logra que no sean increíbles. Logra también —lo cual es quizá más difícil— que no borren los personajes comunes que los rodean.

Nuestra literatura es muy pobre de relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe tranche de vie o la mera acumulación de ocurrencias. De ahí lo inusual de la obra de Bioy Casares. En Caos y en La nueva tormenta la imaginación predomina; en este libro —

en las mejores páginas de este libro— esa imaginación obedece a un orden. Nada tan raro como el orden en las operaciones del espíritu, ha dicho Fénelon.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N° 39, diciembre de 1937.

Letras hispanoamericanas

LEOPOLDO LUGONES

Decir que acaba de morir el primer escritor de nuestra república, decir que acaba de morir el primer escritor de nuestro idioma, es decir la estricta verdad y es decir muy poco. Muerto Groussac, la primera de esas dos primicias le corresponde; muerto Unamuno, la segunda; pero las dos proceden de una eliminación de los otros; las dos nos dicen de Lugones y de otros hombres, no de Lugones íntimo; las dos lo dejan solo. Las dos en fin (aunque no incapaces de prueba) son indecidoras como todo superlativo.

Nadie habla de Lugones sin hablar de los cambios múltiples de Lugones. Examinados, se limitan a dos: hacia 1897 —época de Las montañas del oro—era socialista: hacia 1916 —época de Mi beligerancia—, demócrata; desde 1923 —época de las conferencias del Coliseo—, profeta pertinaz y dominical de la Hora de la Espada. También parece que en Las fuerzas extrañas (1906) cometió la inconstancia de no prever las dos teorías de Einstein, que sin embargo contribuyó a divulgar el año veinticuatro. Tampoco le perdonan el tránsito del ateísmo irreverente a la fe cristiana —como si ambos no fueran evidencias de una misma pasión.

He aquí lo indiscutible: esos "cambios múltiples" de Lugones, que son escándalo y admiración de los argentinos, son de naturaleza ideológica y todos saben que las ideas de Lu gones

—mejor, las opiniones de Lugones— fueron siempre menos interesantes que la convicción y que la retórica espléndida que éste les dedicó. Retórica espléndida he dicho, no retórica servicial, ya que Lugones solía desdeñosamente preferir la intimidación del lector a su conversión. Es verdad que hay lectores pusilánimes que se dejan gritar y que tambien hay otros que se sienten cómplices de los gritos... Claudel o Chesterton o Shaw han enriquecido de argumentos las diversas doctrinas que profesan; Lugones ni siquiera ha elaborado un nuevo sofisma.

Lo esencial en Lugones era la forma. Sus razones casi nunca tenían razón; sus adjetivos y metáforas, casi siempre. De ahí lo conveniente de buscarlo en aquellos lugares de su obra no maculados de polémica: en las páginas descriptivas de la Historia de Sarmiento y de El payador ("Era el monstruoso banquete de carne, para hombres, perros y aves de presa... Junto a los fogones

inmensos, hombres sentenciosos, enguantados de sangre, comentaban las peripecias del día, dibujando marcas en el suelo, o limpiando los engrasados dedos con lentitud sobre el empeine de la bota...") o en algún admirable cuento fantástico — La lluvia de fuego, Los caballos de Abdera, Izur— o en aquel Lunario sentimental que es el inconfesado arquetipo de toda la poesía profesionalmente "nueva" del continente, desde El cencerro de cristal de Güiraldes hasta El retorno maléfico o La suave patria de López Velarde, acaso superiores a su modelo. (Eso, sin aludir a reproducciones facsimilares, como la inepta Pipa de Kif).

En vida, Lugones era juzgado por el último artículo ocasional que su mano había consentido. Muerto, tiene el derecho funerario de que lo juzguen por su obra más alta.

En mi vida, en la vida de mis padres, están entreverados sus versos.

Sur, Buenos Aires, Año VIII, N° 41, febrero de 1938.

Letras hispanoamericanas

LA AMORTAJADA

Yo sé que un día entre los días o más bien una tarde entre las tardes, María Luisa Bombal me confió el argumento de una novela que pensaba escribir: el velorio de una mujer sobrenaturalmente lúcida que en esa visitada noche final que precede al entierro, intuye de algún modo —desde la muerte— el sentido de la vida pretérita y vanamente sabe quien ha sido ella y quienes las mujeres y los hombres que poblaron su vida. Uno a uno se inclinan sobre el cajón, hasta el alba confusa, y ella increíblemente los reconoce, los recuerda y los justifica... Yo le dije que ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerta sensible y meditabunda; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicología, o viceversa; en cualquier caso la obra adolecería de una parte inservible. Creo asimismo que comenté ese fallo condenatorio con una cita de H. G.

Wells sobre lo conveniente de no torturar demasiado las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito original de La Amortajada. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas estaban infaliblemente salvados los disyuntivos riesgos infalibles que yo previ.

Tan bien salvados que el desprevenido lector no llega a sospechar que existieron.

En nuestras desganadas repúblicas (y en España) sigue privando el melancólico parecer de aquel vindicador de Góngora, que a principios del siglo xvii dijo que la poesía "consistía en el conceptuoso y levantado estilo"—o sea en el manejo maquinal de un repertorio de inversiones y de sinónimos. Infieles a esa tibia tradición, los libros de María Luisa Bombal son esencialmente poéticos. Ignoro si esa involuntaria virtud es obra de su sangre germánica o de su amorosa frecuentación de las literaturas de Francia y de Inglaterra: lo cierto es que en este libro no faltan sentencias memorables ("flores de hueso y esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían como otrora en el vientre de la madre") ni tampoco páginas memorables (por ejemplo, el incendio furtivo del retrato; por ejemplo, el descubrimiento atroz del placer en una carne detestada) pero que vastamente las supera el conjunto del libro. Libro de triste

magia, deliberadamente suranée, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América.

Sur, Buenos Aires, Año VIII, N° 47, agosto de 1938.

Letras alemanas

UNA EXPOSICIÓN AFLIGENTE

El doctor Johannes Rohr (de Berlín) ha revisado, renovado y germanizado la muy germánica Historia de la literatura alemana1 de A. F. C. Vilmar. En ediciones anteriores al tercer Reich, la obra de Vilmar era decididamente mediocre; ahora es alarmante. Hasta su índice alfabético es alarmante. Ese catálogo perverso incluye unos setecientos autores, pero increíblemente silencia el nombre de Heine.

Nennt man die besten Namen

So wird auch der meine genannt

escribió Heine hacia 1823 y no previo que el pedantismo racial de 1938 se aplicaría a contradecirlo. También han sido obliterados Franz Werfel, Alfred Doeblin, Johannes Becher, Wilhelm Klemm, Gustav Meyrink, Max Brod, Franz Kafka, Gottfried Benn, Martin Buber, Albert Ehrenstein, Fritz von Unruh, Kasimir Edschmid, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque y Bertholt Brecht... No quiero apilar nombres: básteme recordar que tres de ellos —Becher, Doeblin, Franz Kafka— corresponden a escritores extraordinarios y que de los otros no hay uno solo que pueda honestamente faltar en una historia de la literatura alemana. Son evidentes las razones (las sinrazones) de ese multiplicado silencio: muchos eliminados son judíos, ninguno es nacionalsocialista. Por lo demás, interroguemos una de las últimas páginas, la 435. En esa página severa está escrito: "Ríos de fuego de una potencia verbal hasta entonces inaudita en tierra alemana se desbordaron sobre el pueblo: los grandes discursos del Fuehrer, henchidos de altos pensamientos y sin embargo abiertos de par en par a la comprensión del hombre sencillo, sostenidos por una esperanza remota, casi invisible, y sin embargo inmediatamente acatados". Acto continuo nos es dado asistir al panegírico de la labor literaria de Joseph Goebbels, inesperado autor de una vasta novela simbólica, "que por la conducta vital ejemplarmente revolucionaria del héroe, por su idealismo varonilmente casto y por el fogoso aliento de su lenguaje, es el libro de la nueva juventud y de toda la juventud". Ante la obra "Mito del siglo veinte" de Alfred

Rosenberg, el entusiasmo crítico no decae. (¡Incalculable antisemitismo el de Rohr! Le prohibe recordar el nombre de Heine en una historia de la literatura alemana, pero le permite aclamar a Rosenberg).

Ello no es todo. Goethe, Lessing y Nietzsche han sido deformados y mutilados. Fichte y Hegel figuran, pero no se alude siquiera a Schopenhauer. De Stefan George nos dan a conocer un exordio animoso, que prefigura ventajosamente a Adolf Hitler...

¡Peores dislates acontecen en Rusia! oigo a mi alrededor. Estoy infinitamente de acuerdo, pero Rusia no puede interesarnos como Alemania. Alemania—con Francia, con Inglaterra, con los Estados Unidos— es uno de los pueblos esenciales del occidente. De ahí que nos sintamos desgarrados por su oscurecimiento y por su discordia, de ahí la sintomática gravedad de libros como éste.

Me parece normal que los alemanes repudien el pacto de Versalles. (No hay un buen europeo que no abomine de ese rencoroso instrumento). Me parece normal que abominen de la república, que fue un arbitrio ocasional (y servil) para congraciarse con Wilson. Me parece normal nue pongan su fervor en el hombre que les promete la vindicación de su honor. Me parece una insensatez que al honor quieran sacrificar su cultura, su pasado, su probidad y que rencorosamente estudien de barbaros.

Sur, Buenos Aires, Año VIII, N° 49, octubre de 1938

Letras anglosajonas

APROPOS OF DOLORES

A juzgar por el misterioso resumen que decora la contratapa, el editor de esta novela de H.

G. Wells sufre de dos alucinaciones. Una le hace describir una escena que no ocurre en la obra, que apenas está insinuada en la obra; otra lo mueve a revelar que este libro es un deliberado ejercicio a la manera del Viaje sentimental de Sterne. Wells es notoriamente digresivo; Sterne fue quizá el primer novelista que hizo de la digresión una ley. Esos dos hechos reales pero inconexos no bastan para establecer una afinidad. La digresión de Sterne es un procedimiento literario de fines humorísticos y poéticos; la de Wells, el mero desahogo inevitable de una inteligencia muy ávida.

Sterne (como nuestro Macedonio Fernández, como Virginia Woolf) divaga porque divagar es una diablura; Wells, porque muchos problemas lo solicitan. Los dos me parecen incomparables.

(Técnicamente, Sterne es contemporáneo de Gertrude Stein, es harto más "moderno" que Wells).

No es difícil resumir la historia (el pretexto) de Apropos of Dolores.1 Un inglés muy civilizado conoce a una francesa que no lo es mucho. Esa urgente señora de origen armenio-escocés y vagamente viuda de un príncipe, le parece más bien intolerable. Con el tiempo le parece también imprescindible y se casa con ella. Su vida es más sensacional que feliz. Una oportuna distracción en la que tal vez interviene el libre albedrío lo lleva a envenenarla. Nadie sospecha de él. La sobrevive sin remordimiento y sin miedo, pero con una sensación incomodísima de soledad.

Abreviada así en el recuerdo, la historia parece de Edén Phillpotts o Francis lies. En la lectura, nada tiene que ver con esos autores, tan exclusivamente atentos al crimen y a las vísperas ominosas del crimen. Lo contrario sucede con este libro. De los muchos sucesos que lo componen, el más insípido es acaso el envenenamiento de la mujer. Ello se justifica: los conceptos de acción y de novela son de orden sucesivo y este libro no es sucesivo. Es la pura imagen gradual de una perenne e inmutable Dolores. Transmitida esa imagen, el final de la fábula es secundario. Willbeck envenena a Dolores X, para librarse de ella; para librarse de ella, H. G. Wells decreta que Willbeck envenene a Dolores X.

¿Qué opinar de Dolores? ¿Me atreveré a estampar que es inverosímil y que la inverosimilitud es un privilegio de que suele abusar la realidad (cf. Adolf Hitler) pero que está vedado a los novelistas? ¿Añadiré que no me incomoda la inverosimilitud de los hechos y sí la inverosimilitud psicológica? Me pasa con Dolores lo que me pasa con los personajes históricos: no descreo de su realidad pero sí de la versión de esa realidad que los historiadores proponen.

Dolores (yo lo juro) es una ancienne maitresse momentánea que Wells ha calumniado y canonizado. Su irrisoria apoteosis es inferior a la del capitán Teodoro Blup-Bulpington, pero es divertidísima y dichosos serán quienes la conozcan. (Inútil vindicar o paliar el título trilingüe, horroroso.)

Sur, Buenos Aires, Año VIII, N° 50, noviembre de 1938.

Los Libros

LOS ROMANCES DE FERNÁN SILVA VALDÉS

Empiezo, ordine geométrico, por dos inofensivos axiomas:

a) La poesía criolla procede de la española.

b) La poesía criolla difiere de la española.

Silva Valdés —a juzgar por el Romancero del Sur—1 ha deducido que el primero anula el segundo. Se ha figurado que en el mismo poema (a veces en la misma estrofa) pueden impunemente convivir la voz de Federico García Lorca y la de Martín Fierro. Ha sembrado de torpes hispanismos sus versos criollos. Escribe, por ejemplo:

Los tres hermanos Valiente,

Los tres a la misma hora,

Murieron el mismo día, Naciendo para la gloria.

Atados a su destino

Como por la misma soga,

Rodaron hacia la muerte

Juntos, como boleadoras...

Los tres hermanos Valiente,

Los tres a la misma hora.

No percibe, no quiere percibir, que la imagen criolla de las boleadoras es incompatible con el arranque español de la estrofa (tan reñido con los ceremoniosos preámbulos del paisano) y con la oposición, también española, de morir y nacer. Prodiga, embelesado y erróneo, esas oposiciones: El cuarto no entró en batalla

Aunque bien lucha en pelea...

Aunque tiene el alma viva Ya siente la carne muerta.

y ésta, que espero comprender algún día:

Ombúes de cuerpo astral

Con buhos de cuerpo entero.

A veces intercala incómodamente un gritito andaluz:

Entre una nube de polvo

Pasan, ¡ay! los dos caballos,

Una nube tormentosa

Con relámpagos de látigo...

También incurre en esa especialidad española, el calembour solemne: Los cuatro hermanos Valiente

Salieron a hacer la guerra

Armados de su apellido

Más que de lanza guerrera.

He citado hispanismos sueltos; ahora trasladaré una página entera para que sea más evidente el horror de esa arbitraria hibridación hispano-cimarrona: Un hermano que lo ha visto

Su pingo al punto sujeta:

"Jui nomás que no hay remedio "

—Le grita el que yace en tierra—;

"Solo nací, solo muero;

Juí que de no, te desgüeyan ".

Entonces el bravo hermano

De aqueste modo contesta:

Contestación sin palabras Que al nacer ya nació eterna:

Le quita el freno al caballo,

Y en las ancas lo golpea

Con un golpe de oro y plata

Que sonó en toda la tierra,

Y junto al hermano herido

—El facón digno en la diestra—

"Haciendo la pata ancha"

A la partida así espera.

El hiato servicial (Haciendo la pata ancha), el arcaísmo erudito (De aqueste modo contesta) y la hipérbole calderoniana (Que al nacer ya nació eterna) no agotan los encantos, o alarmas, de tan curiosa página. Líneas después, nos es dado asistir a la inauguración de un verbo anormal: Las aves cierran el pico;

El arroyo no arroyuela...

y a esta sintomática vaguedad:

Le han tirado varios tajos

Y uno por uno contesta;

Aquello es un remolino

De aceros, ponchos, melenas.

Para Lussich, para Hernández, para Eduardo Gutiérrez, las peleas a cuchillo eran una cosa precisa. Para Silva Valdés, son "un remolino".

Silva Valdés, hacia 1921, publicó Agua del Tiempo. Ese libro —admirable— contenía un recado, un poncho, un puñal, una espuela nazarena, unas boleadoras, una guitarra, un mate, un clarín. Todas las cosas criollas estaban, pero no el hombre de esas cosas. Para Silva Valdés, el gaucho es una ocasión de metáforas y de nostalgia, no un hombre concebible. La nostalgia es veraz y las metáforas son generalmente vistosas, pero no las respalda nadie. íntimamente los libros de Fernán Silva Valdés adolecen de muerte.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N°54, marzo de 1939.

JOYCE Y LOS NEOLOGISMOS

Laforgue, hacia 1883, procrea estos hermosos y precisos monstruos verbales: violuptés a vif éternullité, chanthuant. Groussac, ese mismo año, alude a las japonecedades —japoniaiseries?—

que abrumaban el museo de los Goncourt. Swinburne, en una exasperada página de 1887, llama Whitmaniacs a los partidarios de Whitman. Hacia 1900, algún porteño (creo que Marcelino del Mazo) denuncia en broma las muchas orquestas de gríngaros. Mariano Brull, ayer o anteayer, combina la palabra jitanjáfora, que tiene sugestiones de Gitanjali, de gitanos y de ánforas. El ingenioso idioma inglés (según Jespersen) ensambla whirl y twist y produce twirl; blush y flash y

produce flush. Edward Lear —¿pero a qué proseguir este catálogo de precursores, fatalmente incompleto? (No sé si incluir a Fischart, cuya versión del primer libro de Rabelais —año de 1575—

desafortunadamente se llama Naupengeheurliche Geschichtklitterung y también Affentheuerliche Geschichtschrift.)

Es sabido que el rasgo más evidente de Work in Progress (que ahora se titula Finnegans Wake) es la metódica profusión de portmanteau words —para usar el término técnico de otro precursor: Humpty Dumpty. En esa profusión reside la novedad de James Joyce. Tan poderosa y general es la pasión jurídica (o tan débil la estética) que los mil y un comentadores de Joyce casi no examinan los neologismos inventados por él y se limitan a probar, o a negar, que el idioma requiere palabras nuevas. He aquí unas pocas de las imaginadas por Joyce; no simularé que son las mejores: son las que ha razonado Stuart Gilbert o las que he descifrado al hojear las 628 páginas de la obra.

Yahooth: Yahoo + youth.

Bompyre: Bonfire + pyre.

Merror: Mirror + error.

Pharoph: Pharaon + far off.

Fairyaciodes: Variations + fairy + odes.

Groud: Grand + proud.

Benighth me: Beneath + night.

Blue fonx: Bluefunk + blue fox.

Clapplause: Clap + applause.

Voise: Voice + noise.

Silvamoonlake: Silver + sylva.

Ameisig: Amazing + Ameise (hormiga).

Sybarate: Sybarite + sepárate.

Eitbou: Either + I + thou.

Secular phoenish: Finish + phoenix.

Bannistars: Banners + stars + banisters.

Pursonal: Purse + personal

Dontelleries: Dentelleries + Don't tell.

Jinglish janglage: Jingle jangle + English language.

Esos montruos, así incomunicados y desarmados, resultan más bien melancólicos. Algunos

—los tres últimos, por ejemplo— son meros calembours que no exceden las módicas posibilidades de Hollywood. Otros —clapplause, bompyre— son tautologías. Otro —voise— quiere significar una voz áspera, una voz que casi es un ruido, pero el sonido contradice la intención del autor. Otro

—ameising— requiere algún conocimiento del alemán. Secularphoenish, quizá el más memorable de todos, alude a cierto verso final de Samson Agonistes, en que se llama secular bird al fénix de periódicas muertes.

Otro monstruo de Joyce, hecho de locuciones esta vez, no de palabras sueltas: el animal que tiene dos espaldas a medianoche. Shakespeare y la esfinge de Tebas allegaron los materiales...

Laforgue —alguna vez— hizo del juego de palabras un instrumento lírico o elegiaco; en el vertiginoso Finnegans Wake ese procedimiento es constante. He aquí un lugar, donde es terrible y majestuoso el retruécano:

Countlessness of livestories have netherfalien by this plage, flick as flow-flakes, litters from aloft, like a waast wizzard all of whirlworlds... Pride, O pride, thyprize!

Es como una sentencia de Urn Burial, arduamente alcanzada a través de un siglo o de un sueño.

Añado, al corregir las segundas pruebas, algún ejemplo antiguo. Fischart, en su Legend vom Ursprung des abge-führten, gevierten, vierhórnigen und viereckechten Fíütleins —año de 1580— apoda a los jesuitas vierdácbtig (vier Dácber + verdáchtig). Shakespeare —¿distracción, fatiga, error tipográfico?— escribe en la tragedia Troilus and Cressida el monstruoso nombre de Ariachne (Ariadne + Arachne). El muy vierdáchtiger Gracián llama Falsirena a cierta mujer alegórica del Criticón (primera parte, crisi XII).

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 62, noviembre de 1939.

FRAGMENTO SOBRE JOYCE

Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimental) hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula Funes el memorioso y que en otras versiones más castigadas se llama Ireneo Funes. El protagonista de esa ficción dos veces quimérica es, hacia 1884, un compadrito normalmente infeliz de Fray Bentos o de Junín. Su madre es planchadora; del padre problemático se refiere que ha sido rastreador. Lo cierto es que el muchacho tiene sangre y silencio de indio. En la niñez, lo han expulsado de la escuela primaria por calcar servilmente un par de capítulos, con sus ilustraciones, mapas, viñetas, letras de molde y hasta con una errata... Muere antes de cumplir los veinte años. Es increíblemente haragán: ha pasado casi toda la vida en un catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En su velorio, los vecinos recuerdan las pobres fechas de su historia: una visita a los corrales, otra al burdel, otra a la estancia de Fulano... Alguien facilita la explicación. El finado ha sido tal vez el único hombre lúcido de la tierra. Su percepción y su memoria eran infalibles. Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todas las hojas y racimos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un

libro en pasta española que manejó una vez en la infancia. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Murió de una congestión pulmonar y su vida incomunicable ha sido la más rica del universo.

Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de Ulises exigiría monstruos análogos. (Nada aventuraré sobre los que exigiría Finnegans Wake: para mí no menos inconcebibles que la cuarta dimensión de C. H. Hinton o que la trinidad de Nicea). Nadie ignora que para los lectores desprevenidos, la vasta novela de Joyce es indescifrablemente caótica. Nadie tampoco ignora que su intérprete oficial, Stuart Gilbert, ha propalado que cada uno de los dieciocho capítulos corresponde a una hora del día, a un órgano corporal, a un arte, a un símbolo, a un color, a una técnica literaria y a una de las aventuras de Ulises hijo de Laertes, de la simiente de Zeus. La mera noticia de esas imperceptibles y laboriosas correspondencias ha bastado para que el mundo venere la severa construcción y la disciplina clásica de la obra. De esos tics voluntarios, el más alabado ha sido el más insignificante; los contactos de James Joyce con Homero, o (simplemente) con el senador por el departamento del Jura, M. Víctor Bérard.

Harto más admirable, sin duda, es la diversidad multitudinaria de estilos. Como Shakespeare, como Quevedo, como Goethe, como ningún otro escritor, Joyce es menos un literato que una literatura. Lo es, increíblemente, en el compás de un solo volumen. Su escritura es intensa; la de Goethe nunca lo fue; es delicada: Quevedo no sospechó esa virtud. Yo (como el resto del universo) no he leído el Ulises, pero leo y releo con felicidad algunas escenas: el diálogo sobre Shakespeare, la Walpurgisnacht en el lupanar, las interrogaciones y respuestas del catecismo:...

They drank in jocoserious silence Epp's massproduct, the creature cocoa. Y en otra página: A dark horse riderless, bolts like aphantom past the winningpost, his mane moonfoaming, his eyeballs stars. Y en otra: Bridehed, childhed, hed of death, ghostcandled.

La plenitud y la indigencia convivieron en Joyce. A falta de la capacidad de construir (que sus dioses no le otorgaron y que debió suplir con arduas simetrías y laberintos) gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra, que no es exagerado o impreciso equiparar a la de Hamlet o a la de Urn Burial... El Ulises (nadie lo ignora) es la historia de un solo día, en el perímetro de una sola ciudad. En esa voluntaria limitación es lícito percibir algo más que una elegancia aristotélica; es lícito inferir que para Joyce, todos los días fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio.

Sur, Buenos Aires, Año x, N° 77, febrero de 1941.

SOBRE LA DESCRIPCIÓN LITERARIA

Lessing, De Quincey, Ruskin, Remy de Gourmont, Unamuno, han preocupado y dilucidado el problema que voy a comentar. No me propongo refutar ni corroborar lo que han dicho; más bien indicaré, con acopio de ejemplos ilustrativos, las fallas habituales del género. La primera es de tipo metafísico; en los ejemplos desiguales que siguen el curioso lector la percibirá fácilmente.

Las torres de las iglesias y las chimeneas de las fábricas yerguen sus pirámides agudas y sus tallos rígidos... (Groussac.)

La luna conducía

su albo bajel por la extensión serena... (Oyuela.)

¡Oh luna que diriges como sportswoman sabia

por zodíacos y eclípticas tu lindo cabriolé... (Lugones.)

Al variar mínimamente la acomodación ocular, vemos la alberca habitada por todo un paisaje. El huerto se baña en ella: las manzanas nadan reflejadas en el líquido y la luna de prima noche pasea por el fondo su inspectora faz de buzo. (Ortega y Gasset.) El puente viejo tiende su arco sobre el río, uniendo las quintas al campo tranquilo.

(Güiraldes.)

Si no me engaño, los ilustres fragmentos que he congregado, sufren de una leve incomodidad. A una indivisa imagen sustituyen un sujeto, un verbo y un complemento directo.

Para mayor enredo, ese complemento directo resulta ser el mismo sujeto, ligeramente enmascarado. El bajel conducido por la luna es la misma luna; las chimeneas y torres yerguen pirámides agudas y tallos rígidos que son las mismas torres y chimeneas; la luna de prima noche pasea por el fondo de la pileta una inspectora faz, que no difiere de la luna de prima noche.

Güiraldes muy superfluamente distingue el arco sobre el río y el puente viejo y deja que dos verbos activos —tender y unir— agiten una sola imagen inmóvil. En el jocoso apostrofe de Lugones, la luna es una sportswoman que dirige "por zodíacos y eclípticas un lindo cabriolé" —que es la misma luna. Los defensores de ese desdoblamiento verbal pueden argumentar que el acto de percibir una cosa —la frecuentada luna, digamos— no es menos complicado que sus metáforas, pues la memoria y la sugestión intervienen; yo les replicaría con el principio taxativo de Occam: No hay que multiplicar en vano las entidades.

Otro método censurable es la enumeración y definición de las partes de un todo. Me limitaré a un solo ejemplo:

Ofrecía sus pies en sandalias de gamuza morada, ceñidas con una escarcha de gemas... sus brazos y su garganta desnudos, sin una luz de joyas; sus pechos firmes, alzados; su vientre, hundido, sin regazo, huyendo de la opulencia nacida en la cintura; las mejillas, doradas; los ojos, de un resplandor enjuto, agrandados por el antimonio: la boca, con el jugoso encendimiento de algunas flores; la frente, interrumpida por una senda de amatistas que se extraviaba en su cabellera de brillos de acero, repartida sobre los hombros en trenzas de una íntima ondulación. (Miró.) Trece o catorce términos integran la caótica serie; el autor nos invita a concebir esos disjecta membra y a coordinarlos en una sola imagen coherente. Esa operación mental es impracticable: nadie se aviene a imaginar pies del tipo X y añadirles una garganta del tipo Y y mejillas del tipo Z...

—Herbert Spencer (Thephilosophy of style, 1852) ha discutido ya este problema.

Lo anterior no quiere vedar toda enumeración. Las de los Salmos, las de Whitman y las de Blake tienen valor interjectivo; otras existen verbalmente, aunque son irrepresentables. Por ejemplo, ésta:

Salió al punto de en medio de la baraja de corchetes y reos un diablo padre, vejancón y potroso, descarriado de piernas, mellado de vista, cavernoso de carrillos, y con la herramienta de arañar tan larga como la de un escribano. Pareció éste tirando por el ramal de una difunta

dromedario, con una jornada de cuerpo, tan pesada, terca y perezosa, que conduciéndola al teatro, le faltó poco para reventar el demonio añejo. (Torres Villarroel.) He denunciado en esta página los dos errores habituales del género. En otras (verbigracia, en Discusión, 1932, págs. 109-114) he razonado el único procedimiento que me parece válido. El procedimiento indirecto, el que maneja con esplendor William Shakespeare en la escena primera del acto quinto del Merchant ofVenice.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 97, octubre de 1942.

UNA EFUSIÓN DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

Dije en Montevideo, y ahora repito, que el régimen de Perón era abominable, que la revolución que lo derribó fue un acto de justicia y que el gobierno de esa revolución merece la amistad y la gratitud de todos los argentinos. Dije también que había que despertar en el pueblo un sentimiento de vergüenza por los delitos que mancharon doce años de nuestra historia y denuncié a quienes indirecta o directamente vindican ese largo

espacio de infamia. Tales declaraciones, sin duda menos memorables que justas, han suscitado un extraordinario anatema, redactado en forma de diálogo. Los interlocutores son Ezequiel Martínez Estrada y un periodista; lo publica el diario Propósitos, en su número del 10 de julio. He aquí los párrafos pertinentes: Es increíble el encanallamiento de cierta gente.

Naturalmente que nuestros cofrades, como usted anota muy bien, son de la peor calaña, de la mayor ruindad, porque no solamente se envilecen ellos sino que predican el catecismo del envilecimiento. Oiga, por ejemplo, lo que ha dicho Borges en Montevideo, y convenga conmigo en que pocas veces se ha hecho una difamación tan elegante e irracional o incomprensiva al menos.

"Aramburu y Rojas podrán estar a veces equivocados pero nunca serán culpables. Por eso considero mala la actitud de Martínez Estrada, por ejemplo, que ha dado conferencias y hecho publicaciones que significan un elogio indirecto de Perón." (En La Acción del 4 de junio, Montevideo). Así piensan de mí muchos turiferarios a sueldo...

Falsas piedades, ironías, injurias pintorescas y un aparatoso desdén exige el género polémico; a mis años, me creo autorizado a prescindir de esas vanidades retóricas y paso directamente al asunto.

Ya que todo hecho presupone una causa anterior, y ésta, a su vez, presupone otra, y así hasta lo infinito, es innegable que no hay cosa en el mundo, por insignificante que sea, que no comprometa y postule todas las demás. En lo cotidiano, sin embargo, admitimos la realidad del libre albedrío; el hombre que llega tarde a una cita, no suele disculparse (como en buena lógica podría hacerlo) alegando la invasión germánica de Inglaterra en el siglo v o la aniquilación de Cartago. Ese laborioso método regresivo, tan desdeñado por el común de la humanidad, parece reservado a los comentadores del peronismo, que cautelosamente hablan de necesidades históricas, de males necesarios, de procesos irreversibles, y no del evidente Perón. A esos graves (graves, no serios) manipuladores de abstracciones prefiero el hombre de la calle, que habla de hijos de perra y de sinvergüenzas; ese hombre, en un lenguaje rudimental, está afirmando la realidad de la culpa y del libre albedrío. Está afirmando, para quienes sepan oírlo, que en el universo hay dos hechos elementales, que son el bien y el mal o, como dijeron los persas, la luz y la tiniebla o, como dicen otros, Dios y el Demonio.

Creo que el dictador encarnó el mal y que es un prejuicio romántico suponer que su causa no fue perversa, por la sola razón de que hoy es una causa perdida. Turiferario a sueldo me llama Ezequiel Martínez Estrada; la injuria no me alcanza porque yo sé que la felicidad que sentí, una mañana de septiembre, cuando triunfó la revolución, fue superior a cuantas me depararon después honras y nombramientos cuya esencial virtud, por lo demás, fue la de ser reverberaciones o reflejos de aquella gloria. Creí en la revolución cuando ésta no era otra cosa que una esperanza; sigo prestándole mi fe, ahora que es una realidad victoriosa.

Desde Montaigne, el escritor propende a dramatizarse, a ser el más tenaz de los personajes creados o proyectados por él. Ese personaje, en el caso de Ezequiel Martínez Estrada, es un profeta bíblico, una especie de sagrado energúmeno. El profeta comporta impíos y malvados que apostrofar y Borges ha sido uno de ellos. No un Borges verdadero o verosímil, naturalmente, sino el Borges que exigen las convenciones del estilo profetice Un Borges tan ficticio como el Perón que es superior a cuantos lo precedieron y que inaugura en este país el gobierno técnico, el paso del baqueano al topógrafo.

Sur, Buenos Aires, N° 242, septiembre-octubre de 1956.

CINE

(Artículos, comentarios y reseñas de cine)

EL DELATOR

Ignoro la frecuentada novela de la que fue extraído este film: culpa feliz que me ha permitido seguirlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual a la recordada lectura, para verificar coincidencias. Lo he seguido; lo juzgo de los mejores films que nos depara este año; lo juzgo demasiado memorable para no estimular una discusión y para no merecer un reproche. Varios reproches, mejor dicho, ya que ha corrido el albur hermoso de ser enteramente satisfactorio y no lo ha sido por dos o tres razones.

La primera es la excesiva motivación de los actos de su héroe. Entiendo que el objeto perseguido es la verosimilitud, pero los directores cinematográficos —y los novelistas— suelen olvidar que las muchas justificaciones (y los muchos pormenores circunstanciales) son contraproducentes. La realidad no es vaga, pero sí nuestra percepción general de la realidad; de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles. En el caso particular que consideramos —el hombre que de golpe se vuelve Judas, el hombre que delata a su amigo a las ametralladoras policiales y a la hostigada muerte—, el motivo erótico que se invoca parece disminuir de algún modo la felonía y su milagro atroz. La infamia cometida por distracción, por mera brutalidad del infame, hubiera impresionado más, artísticamente. Creo, también, que hubiera Parecido más cierta. (Un excelente film anulado por el exceso psicológico de motivos, es Le Bonheur).

Conste que en sí la pluralidad de motivos no me parece mal. Admiro la escena del delator que despilfarra sus treinta dineros por la triple necesidad de aturdirse, de sobornar a los terribles amigos que son tal vez sus jueces y que serán al fin sus verdugos, y de verse libre de esos billetes que lo están infamando.

Otra debilidad de "El delator" es la de su principio y su fin. Los episodios preliminares parecen falsos. Ello se debe, en parte, a esa calle demasiado típica, demasiado europea (en el sentido californiano de la palabra) que nos proponen. Es innegable que una calle de Dublín no es absolutamente igual a una calle de San Francisco, pero se parece más a esta calle —por ser auténticas las dos— que a un evidente simulacro, abarrotado de cargoso color local. Las diferencias locales parecen haber impresionado más a Hollywood que el parecido universal: no hay director americano que ante el imaginario problema de presentar un paso a nivel español o un terreno baldío austro húngaro, no se resuelva por una reconstrucción especial, cuyo único mérito debe ser el alarde de un gasto... En cuanto al fin, lo censuro por otra causa. Que los espectadores se conmuevan con el espantoso destino del delator, me parece bien; que el director de la película se conmueva y le otorgue una muerte sentimental con vitrales católicos y música de órgano, me parece menos admirable.

En este film, los méritos son menos sutiles que los desméritos y no requieren acentuación.

Quiero, sin embargo destacar un rasgo eficacísimo: el raspar final de las uñas en la cornisa y la desaparición de la mano, cuando al hombre pendiente lo ametrallan y se desploma. De las tres unidades trágicas, dos han sido observadas, las de acción y de tiempo; la negligencia de la tercera, la de lugar, no puede ser motivo de queja. El cinematógrafo, por su mismo carácter, parece rechazar esa tercer norma y requerir continuos desplazamientos. (Riesgos del dogmatismo: el admirable recuerdo de Payment deferred —Justicia divina— me advierte el error de generalizar.

En ese film, el hecho de que todo acontece en una casa, casi en un mismo cuarto, es una fundamental virtud trágica).

Sur, Buenos Aires, Año V, N° 11, agosto de 1935.

DOS FILMS

Crimen y castigo de Sternberg y Los 39 escalones de Hitchcock.

Uno se llama Crimen y castigo, de Dostoievski-Sternberg. Que el primero de esos colaboradores, el ruso muerto, no haya colaborado, es cosa de que nadie se espantará, dadas las costumbres de Hollywood; que los rastros dejados por el segundo, el vienes con sueño, sean igualmente imperceptibles, linda con lo monstruoso. Yo concibo que a un hombre no le interese —

o ya no le interese— la novela "psicológica". Yo concebiría que Sternberg, devoto de la Musa inexorable del Bric-á-Brac, supeditara todas las complejidades mentales (o a lo menos, febriles) del crimen de Rodion Románovich, a la presentación de una infinita casa de préstamos habitada de objetos intolerables, o de una comisaría del todo igual a la idea que en Hollywood, tienen de un cuartel de cosacos. Adoctrinado por el populoso recuerdo de Capricho imperial, yo aguardaba una vasta inundación de barbas postizas, de mitras, de samovares, de máscaras, de espejos, de caras bruscas, de enrejados, de viñedos, de piezas de ajedrez, de balalaikas, de pómulos salientes y de caballos. Yo aguardaba, en fin, la normal pesadilla de Sternberg. Yo esperaba la asfixia y la locura.

¡Vana esperanza! Sternberg, en este film, ha renunciado a sus habituales marottes: hecho que puede ser de muy buen augurio. Desgraciadamente, no las ha reemplazado con nada. Sin solución de continuidad, sin rotura, acaba de pasar del estado alucinatorio (Capricho imperial, Tu nombre es tentación) al estado tonto. Antes parecía loco, lo cual es algo; ahora, meramente tilingo. Sin embargo, no hay que desesperar: es posible que Crimen y castigo, obra del todo nula, importe un acto de contrición y de penitencia, una purificación necesaria. Es posible que sea una conjunción entre el vertiginoso sound and jury de Capricho imperial y un venidero film que no sólo rehuse los

encantos peculiares de lo caótico, sino que se parezca —otra vez— a la inteligencia. (Al decir otra vez, pienso en los primeros films de Josef von Sternberg).

De una intensísima novela, Sternberg ha extraído un film nulo; de una novela de aventuras del todo lánguida —Los treintainueve escalones de John Buchan— Hitchcock ha sacado un buen film. Ha inventado episodios. Ha puesto felicidades y travesuras donde el original sólo contenía heroísmo. Ha intercalado un buen erotic reliefnada sentimental. Ha intercalado un personaje agradabilísimo —Mr. Memory— hombre infinitamente ajeno de las otras dos potencias del alma, hombre que revela un grave secreto, simplemente porque alguien se lo pregunta y porque contestar es, en ese momento, su rol.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N° 19, abril de 1936.

EL BOSQUE PETRIFICADO

Es de común observación que las alegorías son tolerables en razón directa de su inconsistencia y de su vaguedad; lo cual no significa una apología de la inconsistencia y la vaguedad, sino una prueba —un indicio, a lo menos— de que el género alegórico es un error. El género alegórico, he dicho, no el ingrediente o la sugestión alegórica. (La alegoría más famosa y mejor, Elprogreso del peregrino, de este mundo a aquel otro que vendrá, del visionario puritano Juan Bunyan, requiere ser leída como novela, no como adivinanza; pero si prescindiéramos del todo de las justificaciones simbólicas, la obra sería un absurdo). La dosis alegórica, en el film El bosque petrificado, es tal vez intachable: lo bastante ligera para no invalidar la realidad del drama, lo bastante presente para legitimar las inverosimilitudes del drama. No dejan de molestarme, en cambio, dos o tres fatuidades o pedanterías del diálogo: una turbia teoría teleológica de las neurosis, el resumen (total y minuciosamente falso) de un poema de Eliot, las forzadas menciones de Villon, de Mark Twain y de Billy the Kid, para que el público se sienta erudito al reconocer esos nombres.

Descartada o relegada a un segundo plano la intención alegórica, el argumento del Bosque petrificado —la influencia mágica de la aproximación de la muerte en un grupo casual de hombres y de mujeres— me parece admirable. La muerte, en este film, obra como un hipnotizador o un alcohol: saca a la luz del día lo que tienen adentro las almas. Los personajes son extraordinariamente precisos: el risueño abuelo anecdótico que ve todo como una representación y que saluda la desolación y las balas como un feliz regreso a la normalidad turbulenta de sus años de juventud; el fatigado pistolero Mantee, resignado a matar (y a hacer matar) como los demás a morir: el banquero imponente y del todo vano, con su aire consular de prohombre de nuestro partido conservador; la muchacha Gabrielle que da en atribuir las costumbres románticas de su mente a su sangre francesa y sus condiciones de buena ménagére a su origen yanqui; el poeta, que le aconseja invertir los términos de esa atribución tan americana —y tan mitológica.

No recuerdo otras películas de Archie Mayo; ésta (con El desconocido de Berthold Viertel) es de las más intensas que he visto.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N° 24, septiembre de 1936.

WELLS, PREVISOR

El autor del Hombre invisible, de los Primeros hombres en la Luna, de la Máquina del Tiempo y de la Isla del Doctor Moreau (he mencionado sus mejores novelas, que no son por cierto las últimas) ha publicado en un volumen de ciento cuarenta páginas el texto minucioso de su reciente film Lo que vendrá. ¿Lo ha hecho tal vez para desentenderse un poco del film, para que no lo juzguen responsable de todo el film? La sospecha no es ilegítima. Por lo pronto, hay un capítulo inicial de instrucciones que la justifica o tolera. Ahí está escrito que los hombres del porvenir no se disfrazarán de postes de telégrafos ni parecerán evadidos de una sala de operaciones eléctricas ni corretearán de un lugar a otro, embutidos en trajes luminosos de celofán, en recipientes de cristal o en calderas de aluminio. "Quiero que Oswald Cabal (escribe Wells) parezca un fino caballero, no un gladiador con su panoplia o un demente acolchado... Nada de jazz ni de artefactos de pesadilla.

En ese mundo más organizado tiene que haber más tiempo, más dignidad. Que todo sea más amplio, más grande, pero que no sea nunca monstruoso". Desgraciadamente, el grandioso film que hemos visto —grandioso en el sentido peor de esa mala palabra— se parece muy poco a esas intenciones. Es verdad que no abundan las calderas de celofán, las corbatas de aluminio, los gladiadores acolchados y los dementes luminosos con su panoplia; pero la impresión general (harto más importante que los detalles) es "de artefacto de pesadilla". No me refiero a la primera parte, donde lo monstruoso es deliberado; me refiero a la última, cuya disciplina debería contrastar con el fárrago sangriento de la primera y que no sólo no contrasta, sino que la supera en fealdad.

Wells empieza mostrándonos los terrores del futuro inmediato, visitado de plagas y bombardeos; esa exposición es eficacísima. (Recuerdo un cielo abierto que ennegrecen y ensucian los aeroplanos, obscenos y dañinos como langostas). Luego —lo diré con palabras del autor— "el film se ensancha para desplegar la visión grandiosa de un mundo reconstruido". El ensanche es poco feliz: el cielo de Alexander Korda y de Wells, como el de tantos otros escatólogos y escenógrafos, no difiere muchísimo de su infierno y es todavía menos encantador.

Otra comprobación: las líneas memorables del libro no corresponden (no pueden corresponder) a los instantes memorables del film. En la página 19, Wells habla "de un entrevero de instantáneas que muestren la confusa eficacia inadecuada de nuestro mundo". Como era de prever, el contraste de las palabras confusión y eficacia

(para no mencionar el dictamen que hay en el epíteto inadecuada) no ha sido traducido en imágenes. En la página 56, Wells habla del aviador enmascarado Cabal, "destacándose contra el cielo, un alto prodigio". La frase es bella; su versión fotográfica no lo es. (Aunque lo hubiera sido, no correspondería nunca a la frase, ya que las artes del retórico y del fotógrafo, son ¡oh clásico fantasma de Efraim Lessing! del todo incomparables).

Hay acertadas fotografías, en cambio, que nada deben a las indicaciones del texto.

A Wells le desagradan los tiranos pero los laboratorios le gustan; de ahí su previsión de que los hombres de laboratorio se juntarán para zurcir el mundo destrozado por los tiranos. La realidad no se parece aún a su profecía: en 1936, casi toda la fuerza de los tiranos deriva de su posesión de la tecnica. Wells venera los chauffeurs y los aviadores; la ocupación tiránica de Abisinia fue obra de los aviadores y de los cbauffeurs —y del temor, tal vez un poco mitológico, de los perversos laboratorios de Hitler.

He censurado la segunda parte del film; insisto en el elogio de la primera, de operación tan saludable en esas personas que todavía se figuran la guerra como una cabalgata romántica o una oportunidad de picnics gloriosos y de turismo gratis.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N° 26, noviembre de 1936.

DOS FILMS

El agente secreto y Los muchachos de antes no usaban gomina.

Dos films he visto en dos consecutivas noches. El primero —en ambas acepciones de la palabra— "está inspirado en la novela de Joseph Conrad, El Agente Secreto". El mismo director lo asegura; debo confesar que sin él, yo hubiera dado con la filiación que señala, pero no con el respiratorio y divino verbo inspirar. Destreza fotográfica, torpeza cinematográfica: tales son los juicios tranquilos que me "inspira" el último film de Alfred Hitchcock. En cuanto a Joseph Conrad...

Es indudable que, descontadas varias deformaciones, la fábula del film Sabotaje (1936) coincide con los hechos del relato The Secret Agent (1907); es también indudable que los hechos referidos por Conrad tienen un valor psicológico, sólo tienen un valor psicológico. Conrad propone a nuestra comprensión el destino y carácter de Mr. Verloc, hombre haragán, obeso y sentimental, que llega al

"crimen" por obra de la confusión y del temor; Hitchcock prefiere traducirlo en un inescrutable satanás eslavo-germánico. Un pasaje del Secret Agent, casi profético, invalida y refuta esa traducción: "Había en Mr. Verloc ese aire peculiar de los hombres que viven de los vicios, de las locuras o de los temores más bajos de la humanidad; ese aire de nihilismo moral que es propio de los dueños de garitos y de prostíbulos; de los detectives particulares y de los miembros de la policía secreta; de los traficantes de alcohol y (lo sospecho) de quienes venden cinturones eléctricos o inventan específicos. Pero de los últimos no hablo, porque no he rebajado mi investigación a tales abismos. Es muy posible que su cara sea perfectamente diabólica. No me sorprendería. Lo que quiero decir es que Mr. Verloc nada tenía de diabólico". Hitchcock ha preferido desdeñar ese aviso.

No deploro su curiosa infidelidad: deploro la tarea subalterna en que se ha empeñado. Conrad nos da la comprensión perfecta de un hombre que causa la muerte de un niño; Hitchcock dedica su arte (y los ojos oblicuos y dolientes de Sylvia Sidney) a que nos enternezca esa muerte. El empeño del uno fue intelectual; el del otro es apenas sentimental. Ello no es todo: el film —oh complementario, insípido horror— añade un episodio amoroso cuyos protagonistas, no menos continentes que enamorados, son la martirizada Mrs. Verloc y un gallardo y pulcro detective, disfrazado de verdulero.

El otro film informativamente se llama: Los muchachos de antes no usaban gomina. (Hay nombres informativos que son hermosos: El General murió al amanecer). Este —Los muchachos de antes, etcétera— es indudablemente uno de los mejores films argentinos que he visto: vale decir, uno de los peores del mundo. El diálogo es del todo increíble. Los personajes —doctores, patoteros y compadrones de 1906— hablan y viven en función de su diferencia con el año 1937. No existen fuera del color local y del color temporal. Hay una pelea a trompadas y otra a cuchillo. Los actores no saben canchar ni boxear, lo cual desluce un poco esos espectáculos.

El tema —el "nihilismo moral" o reblandecimiento progresivo de Buenos Aires— es, por cierto, atrayente. El director del film lo malogra. El héroe, que debería ser emblemático de la antigua virtud —y de la antigua incredulidad— es un porteño ya italianado, harto sensible a los bochornosos estímulos del patriotismo apócrifo y del tango sentimental.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N° 31, abril de 1937.

LA FUGA

Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle. Hago esta confesión liminar para que nadie achaque a turbios sentimientos patrióticos esta vindicación de un film argentino. Idolatrar un

adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo.

La primera virtud que cabe destacar en La fuga es la continuidad. Hay numerosos films —

El martirio de Juana de Arco sigue siendo el espejo y el arquetipo de ese adulado error— que no pasan de meras antologías fotográficas; acaso no hay un solo film europeo que no sufra de imágenes inservibles... La fuga, en cambio, fluye límpidamente como los films americanos. Buenos Aires, pero Saslavsky nos perdona el Congreso, el Puerto del Riachuelo y el Obelisco; una estancia entrerriana, pero Saslavsky nos perdona las domas de potros, las yerras, las carreras cuadreras, las payadas de contrapunto y los muy previsibles gauchos ladinos a cargo de italianos auténticos.

Segunda virtud: el director ha desoído las tentaciones lacrimosas del argumento. Sus malevos ejercen el asesinato como quien ejerce un oficio: no añoran el tugurio natal en tangos elegiacos y los comanda un serio caballero alemán que se complace en animales embalsamados y vive en una casa funcional grata a los paradigmas de Gropius. Es cierto qne una de las protagonistas da la vida por su hombre, pero también es cierto que no le guarda la fidelidad corporal que un director americano le exigiría. La ayuda un empleado de investigaciones. Éste (rasgo justísimo y del todo admirable) es mucho más compadre que los malevos acosados por él.

La escena de la muerte de la mujer —la escena de su inaudita voz moribunda— es la más intensa del film. Otro alto momento es la asombrosa felicidad de la niña, el saber que dos años —

sólo dos años— la separan de una felicidad que ella había pensado inmediata.

En cuanto a los defectos... Entiendo que podemos, en buena lógica, reducirlos a uno: la rastrera y penosa comicidad. El argumento de La fuga es, mutatis mutandis, el del famoso film The preacher de Chaplin, malamente rebautizado en estas repúblicas El reverendo Caradura. No desapruebo la anexión de esta fábula: sí, lo ingenuo de suponer que en una historia utilizada por Chaplin, quedan por explorar muchas posibilidades grotescas. Las que nos propone La fuga —el joven que se sienta en la hoja de pega-pega, el joven que conversa sin pantalones— son incomodísimas. Otro error, acaso insanable: la intromisión de personajes caricaturales (en este caso, la directora de la escuelita) que contaminan a los otros de irrealidad. A los otros y a la historia que los hospeda.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N° 35, agosto de 1937.

VERDES PRADERAS

Imaginemos una trasposición de la Biblia al tiempo y al espacio (convencionales) de la literatura gauchesca. (Es imposible que alguien no haya cedido a la tentación de ensayarla). El Diablo, en esa reducción, es Mandinga, Dios Padre es Tata Dios, Abel es un puestero asesinado por el chacarero Caín, Poncio Pilatos es el Comandante, la Virgen deja de rezar un trisagio para responder ¡sin pecado concebida! al ¡Ave María Purísima! de un Ángel polvoriento y madrugador, que no se ha desmontado aún del lobuno. Inútil revelar otros rasgos no menos previsibles e incómodos: ya mis lectores pueden pregustar el horror peculiar de ese bodrio bíblico-cimarrón.

Quiero que lo imaginen y que lo odien para declararles después: Eso es precisamente lo que no son Las verdes praderas.

Desmentir esa identidad no es pretender que el bituminoso Mar Muerto —y el Paraíso—

difieran menos de Louisiana o de Georgia que de la provincia de Buenos Aires. Mi propósito es

otro. Pienso que asimilar los hombres de la Escritura o los hombres de Eduardo Gutiérrez nos incomoda por la simple razón de que es un procedimiento arbitrario. (Tal es, dicho sea entre paréntesis, el molesto Pecado original de nuestro Fausto criollo; su conjunción del siglo dieciséis con el diecinueve, de Sajonia con el Bragado, es del todo casual). No así en Las verdes praderas de Connelly. "He querido" afirma el autor, "presentar algunos aspectos de una religión que está viva, tal como se los %uran sus fieles. Esa religión es la de millares de negros en 0 más profundo del Sur.

Con terrible hambre espiritual y con la mayor humildad esos rudos cristianos negros —muchos son incapaces de leer el libro que atesora su fe— han ajustado el contenido de los dos Testamentos a las circunstancias cotidianas de su vivir". Lo cierto es que los muchos anacronismos (y anatropismos) a que da lugar ese ajuste no agotan el encanto del film. Nos divierte que Dios guarde "para después" el cigarro de diez centavos que acaba de ofrecerle el Arcángel; nos divierte que unas puntadas reumáticas avisen a Noé la proximidad del diluvio; nos conmueve que Dios, andando por el campo, les pregunte a unas flores cómo están y que ellas le contesten en coro, con una vocecita pueril: "We O. K., Lawd".

Me dirán que es ingenuo lo anterior. Yo respondo que sí, que es tan ingenuo como aquel

"Jehová Dios que se paseaba en el jardín al fresco del día" (Génesis, III, 8). ¿Me atreveré a agregar que prefiero la idea de un dios humano, de un dios chambón, de un dios capaz de arrepentirse, a la del monstruo felizmente verbal que proponen los teólogos, hecho de tres inextricables Personas y de diecinueve atributos? A la del Dios que, según Wells, "no puede obrar porque es todopoderoso y eterno, no puede pensar porque es omnisciente, no se puede mover porque es ubicuo y ya está en todas partes".

Sur, Buenos Aires, Año vii, n° 37, octubre de 1937.

DE REGRESO

En el invierno de 1872, entre los muebles de Jacaranda de un hotel cuyos balcones daban a la desarbolada plaza de la Victoria, don José Hernández —enemigo de Sarmiento y de Mitre—

quiso demostrar la degradación que opera en los paisanos de Buenos Aires el funesto régimen militar y redactó el poema antibélico El gaucho Martín Fierro. El héroe —¿quién no lo sabe?— era un desertor del ejército; su compañero, un desertor de la policía... Ya conocemos los resultados.

Unamuno, hacia 1894, descubrió que el libro de Hernández "era el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a América a servir de avanzada a la civilización y abrir el camino del desierto". Lugones, en 1916, declaró: "Y por eso, porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador, Martín Fierro es un poema épico".

He rememorado el caso de Martín Fierro porque no es inusual. Las obras que denuncian las indignidades o lo atroz de la guerra corren siempre el albur de parecer una vindicación de la guerra. En efecto, cuanto más horrible la guerra, mayor es su prestigio satánico, mayor es la virtud de los hombres que la miran de frente. Aquel inapelable doctor Johnson que una vez declaró: "El patriotismo es el último refugio de los canallas", dijo también, hacia 1778: "La profesión de los marineros y de los soldados tiene la dignidad del peligro". Del aclamado film pacifista Sin novedad en el frente, ¿qué persiste, ahora, en nuestro recuerdo? Una impetuosa y codiciable carga a la bayoneta, del todo semejante a las que ilustran cualquier film belicoso.

De regreso es irrefutablemente inferior a Sin novedad. Su momento más alto es asimismo el de una batalla. El pathos peculiar de la escena deriva de que a todos nos consta que sus alarmas y agonías son inservibles: Alemania ya había capitulado. Las otras escenas me parecen muy olvidables. La tesis (creo) es la inadaptación de los militares a la vida civil, los conflictos de la ética de la ciudad con la ética de las trincheras. El temor de hacer antipáticos a los protagonistas ha entorpecido —o anulado— la demostración de la tesis. Es verdad que uno de los repatriados llega al asesinato, pero su víctima es un Schieber tan execrable, tan grasicnto, tan minuciosamente judío que su aniquilación es a todas luces un acto meritorio. Otro de los guerreros repatriados llega a un mariage de convenance; otro, a la improvisación de discursos; otro, a codiciar (y a robar) gallinas ajenas.

He sentido, al ver De regreso: El mero pacifismo no basta. La guerra es una antigua pasión que tienta a los hombres con encantos ascéticos y mortales. Para aboliría, hay que oponerle otra pasión. Acaso la del buen europeo —Leibniz, Voltaire, Goethe, Arnold, Renán, Shaw, Russell, Unamuno, T. S. Eliot— que se sabe heredero y continuador de todos los países. Abundan aciagamente en Europa el mero alemán o el mero irlandés; faltan los europeos.

Sur, Buenos Aires, Año VII, n° 38, noviembre de 1937.

PRISIONEROS DE LA TIERRA

Dos personajes unen sus esfuerzos inútiles para que Prisioneros de la Tierra sea intolerable, invisible. Uno: el tambaleante y monumental doctor Else, precursor ignorado del ultraísmo ("La tierra colorada aprisiona a los hombres"... "Hace veinticinco años que estoy envuelto en un sudario húmedo"...) que pasea de una punta a otra del film su vasta cara de león o de rey de baraja y logra ser no menos abrumador que el temido Emil Jannings. Otro: cierto amateur de enciclopedias, que agita con alegre tenacidad su brazo mutilado y repite cíclicamente: "Soy un hombre feliz. ¿Qué me falta para ser feliz?" o "¿No sabe Vd. que amar es comprender?"

A pesar de esos conversationists, es bueno y aun muy bueno este film. Es superior

¡menguada gloria! a cuantos ha engendrado (y aplaudido) nuestra resignada república. Es también superior a la mayoría de los que últimamente nos han enviado California y París. Rasgo increíble y cierto: no hay una escena cómica en el decurso de este film ejemplar. Ignorar a Sandrini, eludir victoriosamente a Pepe Arias, disuadir a Catita, son tres formas de la felicidad que nuestros directores no habían acometido hasta ahora. Claro está que esos méritos negativos no son los únicos.

Hay un vigoroso argumento, no contaminado de cursilería virginal norteamericana (en la primera escena sale de un burdel el protagonista) ni de esa otra neocursilería que en todo film francés muestra una pareja de amantes momentáneos y epigramáticos. Hay un personaje, el malvado Koerner (con su inviolada soledad central, su disco de Beethoven y su resignación a ser cruel y a ser aborrecido) que ciertamente es más verdadero que el héroe. Yo he sido ¿cuál de mis amigos lo ignora? cliente insaciable y fervoroso de Milton Sills, de Kohler y de Bancroft; no recuerdo, en tanta sanguinaria película, una escena más fuerte que la penúltima de Prisioneros de la Tierra, en que un hombre es arreado a latigazos hasta un río final. Ese hombre es valeroso, ese hombre es soberbio, ese hombre es más alto que el otro... En escenas análogas de otros films, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en Prisioneros de la Tierra está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz. (Si no me engaño, esa atribución magnífica es obra de Ulyses Petit de Murat; los dos actores la ejecutan muy bien).

Otro memorable momento es aquel en que uno de los capangas, desde el caballo, mata al mensú de un solo balazo lacónico y ni siquiera vuelve la cabeza para verlo caer; otra, la fuga apasionada de la mujer por la temblorosa noche del monte.

Las fotografías, admirables.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 60, septiembre de 1939.

UN FILM ABRUMADOR

Citizen Kane (cuyo nombre en la República Argentina es El Ciudadano) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: Un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y plétoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo ¡un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado! El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Koheleth el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. El procedimiento es el de Joseph Conrad en Chance (1914) y el del hermoso film The power and the glory. La rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas, una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme. Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias. (Corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien). En uno de los cuentos de Chesterton —The head of Caesar, creo— el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto.

Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca y espontánea camaradería, son esencialmente horrorosos; Citizen Kane es el primer film que los muestra con alguna conciencia de esa verdad.

La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que Citizen Kane perdurará como "perduran" ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever.

Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra.

Sur, Buenos Aires, Año X, N° 83, agosto de 1941.

DOS FILMS

La extraña pasajera de Irving Raper y Nightmare [Pesadilla].

Dicen que la doctrina de la transmigración de las almas y la del tiempo circular o Eterno Retorno fueron sugeridas por la paramnesia, por una penosa y brusca impresión de haber vivido ya el momento presente; en Buenos Aires, a las 18 y 30 minutos y a las 22 y 45, no hay un solo espectador cinematográfico, por desmemoriado que sea, que ignore esa impresión. En efecto, hace muchos años que Hollywood (a semejanza de los trágicos griegos) se atiene a diez o doce argumentos: el aviador que, mediante una conveniente catástrofe, muere para salvar al compañero de quien su mujer está enamorada; la falaz mecanógrafa que no rehusa donaciones de pieles, departamentos, diademas y vehículos, pero que abofetea o mata al dador cuando éste "se propasa"; el inefable y alabado repórter que busca la amistad de un gángster con el puro propósito de traicionarlo y de hacerlo morir en la horca... La última víctima de ese desconcertante ascetismo en Miss Bette Davis. Le han hecho representar esta fábula: Una mujer, agobiada por un par de anteojos y por una madre tiránica, se cree insípida y fea; un psiquiatra (Claude Rains) la induce a veranear entre casuarinas, a practicar el tennis, a visitar el Brasil, a deponer los anteojos, a cambiar de modista. El quíntuple tratamiento prospera: el capitán del barco que la repatría repite con evidente veracidad que ni una sola de las damas de a bordo ha logrado el éxito de Miss Davis; ante esa garantía, una sobrina, antes redoutable por el sarcasmo, ahora le pide sollozando perdón.

Entonces cunde por las más remotas plateas la vigorosa tesis del film: Desfigurada, Miss Davis es menos linda. La deforme comedia que he resumido se titula La extraña pasajera; la ha dirigido un tal Irving Rapper que, posiblemente, no es un imbécil. Es lamentable que degraden así a la trágica protagonista de La loba, de La

carta, de Of human bondage.

Menos ambicioso y más tolerable es el film Nightmare (Pesadilla). Empieza como film policial; no tarda en decaer en irresponsable film de aventuras. Adolece de todos los defectos de los dos géneros; tiene la única virtud de no pertenecer al genre ennuyeux. Su argumento es de aquellos que han sorprendido centenares de veces a todo espectador: el duelo de una clara muchacha y de un hombre mediano con una omnipotente y malévola sociedad que antes de la guerra era china y ahora es la Gestapo o los espías internacionales del Tercer Reich. Dos propósitos urgen a los desventurados directores de tales films: el primero, evidenciar que los amarillos (o los prusianos) unen la perfección del mal a las perfecciones de la inteligencia y de la perfidia; el segundo, evidenciar que no hay hombre de buena voluntad que no logre embaucarlos. Fatalmente, esos propósitos incompatibles se anulan. Variados e inminentes peligros amenazan a la heroína y al héroe; esos riesgos resultan ilusorios e ineficaces, pues los espectadores saben muy bien que el film tiene que durar una hora, hecho famoso que asegura a los héroes una longevidad o inmortalidad de sesenta minutos. Otra convención que invalida las películas de este género es el inhumano valor de los protagonistas: les anuncian que van a morir y sonríen; también los espectadores sonríen.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 103, abril de 1943.

LOS LIBROS

(Reseñas de libros que Sur publicó en la sección Notas)

John Hadfield

MODERN SHORT STORIES

Dent

O el arte de componer cuentos breves ha desaparecido con plenitud de las letras británicas o Hadfield es el más incompetente de los antologistas. (Un lector de Mili o de Jevons me indicaría que esas dos conjeturas no se rechazan y que el hecho de optar por la segunda, o sea por la menos melancólica de las dos, no excluye la primera). Veinte composiciones de veinte muy diversos autores integran este libro manual. Conrad y Kipling lo inauguran; Bates y William Saroyan calamitosamente lo cierran. Conrad está representado (y un tanto calumniado) por The lagoon; Kipling, por The miracle of Purun Bhagat, que nadie puede confundir con sus obras maestras —

con The gardener, con The fincst story in the world, con los dos cuentos sobre Pablo de Tarso, con In the house of Suddhoo. Absolutamente, The lagoon y The miracle of Purun Bhagat son más bien prescindibles; cotejados con las banalidades de Bates y de Saroyan, parecen redactados por semidioses. No se trata de visiones distintas: se trata de la antigua disparidad que hay entre la destreza y la incompetencia... En el prefacio leo que según Chejov los cuentos pueden carecer de principio y de fin. De acuerdo, pero acaso no baste esa privación para resolver que son adorables.

Ni Wells, ni Faulkner, ni Ernst Bramah, ni Dunsany están en este libro. Descubro, en cambio, una inverosímil Persona que se llama la señora Stacy Aumonier. De Katherine Mansfield hay el cuento The garden party; de O'Henry, el siempre sorpresivo Jeff Peters as a personal magnet.

De Joyce hay uno de los cuentos de Dubhners: uno de tantos ejercicios medianos que condena a una espuria inmortalidad la vertiginosa luz ulterior que proyecta el Ulises.

Este libro antológico es el 954 de la Everyman's Library.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 60, septiembre de 1939.

Jack Lindsay

A SHORT HISTORY OF CULTURE

Victor Gollancz.

De piedra será el pecho del homo sapiens que no ceda a las atracciones de este manual, en el que fastuosamente cohabitan el Román de la Rose y el canibalismo, los símbolos totémicos y Balzac, los laberintos y las danzas. El procedimiento del autor es muy conocido: interpretar los hechos contemporáneos (de los que algo sabemos) mediante los instintos y ceremonias de los hombres de Cro Magnon (de quienes lo ignoramos todo). Para perfeccionar la confusión inherente a ese método pintoresco, Lindsay recurre al psicoanálisis y al marxismo. En la historia ve la prehistoria y en la prehistoria ve al doctor Sigmund Freud. Para los juicios literarios que la índole de su trabajo le impone, prodiga la dialéctica (y el dialecto) de Carlos Marx. Sus declaraciones divinamente ignoran la duda; he aquí unas cuantas:

El Paraíso Perdido, aunque da en cierto modo su bendición a la disciplina de clases cuyo exponente principal fue John Bunyan, es una declaración alegórica de los males del capitalismo (página 346).

El Don Quijote de la Mancha es el símbolo de la revolución burguesa (página 291).

Consideremos la tragedia Antonio y Cleopatra. En un marco histórico de agitación revolucionaria, Shakespeare opone los amantes (que son figuras de una era precapitalista) a la fría potencia de Octavio César, jefe estadual (página 324).

En las hipótesis de los negadores de Einstein hay elementos que proceden de las tendencias individualistas de un capitalismo decadente (página 374).

Baudelaire, hijo de un pobre labrador... (página 357).

En Gulliver, la glorificación final del Caballo, de la bestia de carga, es una vindicación alegórica de las clases trabajadoras, en quienes el autor ve la única esperanza del mundo (página 344).

Inútil proseguir. La interpretación económica de la literatura (y de la física) no es menos vana que una interpretación heráldica del marxismo o culinaria de las ecuaciones cuadráticas o metalúrgica de la fiebre palúdica.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 60, septiembre de 1939.

Veit Valentín

WELTGESCHICHTE

Albert de Lange

Hacia 1844 escribe Schopenhauer: "Los hechos de la historia son meras configuraciones del mundo aparencial, sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales. Buscar una interpretación de esos hechos es como buscar n las nubes grupos de animales y de personas. Lo referido por la historia no es otra cosa que un largo, pesado y enrevesado sueño de la humanidad.

No hay un sistema de la historia, como lo hay de las ciencias que son auténticas: ay una interminable enumeración de hechos particulares", se mismo año, De Quincey escribe que la historia es inagotable, ya que la posibilidad de permutar y de combinar los hechos registrados por ella equivale prácticamente a un úmero infinito de hechos. Cree, como Schopenhauer, que interpretar la historia no es menos arbitrario que ver figuras en las vetas de un mármol, pero la variedad de esas figuras lo satisface...

En la página doce del primer tomo de esta Historia del Mundo, concuerda el escritor con esos negadores ilustres. "Cada acontecimiento es nuevo" nos dice. "La realidad es más pródiga que cualquier imaginación; no hay leyes históricas. La historia universal es un caso particular que consta Je casos particulares: es la revelación de lo individual". Palabras tanto más valederas si recordamos que las firma un historiador y que encabezan una obra admirable. (Ningún istoriador, dicho sea de paso, ha creído en las "leyes de la istoria" con la candorosa fe de Vico y de Spengler).

Dos tomos de seiscientas páginas cada uno abarca la obra de Valentin. Es más extensa que las acumulaciones análogas de Hendrik van Loon y de Wells. Más extensa y más amplia, menos estorbada de fechas, libre de lastre darwiniano o católico, libre de toda superstición —y hasta de la superstición del progreso. Memorables efigies individuales (Shakespeare, Loyola, Wallenstein, Cromwell, Napoleón, Bismarck, Nietzsche) ilustran y detienen la narración. En su decurso abundan las observaciones certeras: verbigracia, la afirmación de la mediocridad de todos los Estados Mayores entre 1914 y 1918.

Menos paciente y menos inescrutable que Dios, el doctor Valentin excluye de la historia a Adolf Hitler y no escribe su nombre una sola vez. ¡Extraña operación de carácter mágico!

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 60, septiembre de 1939.

Clement Egerton

THE GOLDEN LOTUS

Routledge

Quince tenaces años ha dedicado el sociólogo Clement Egerton a traducir del chino esta novela erótica y trágica. 4 nobles volúmenes abarca la traducción y vale —inaccesiblemente— 4

guineas. Por esa razón y por otra (que es la segunda guerra europea de nuestro siglo) no la tengo a la vista para redactar esta página. Conozco, sin embargo, la obra: hace un par de años he leído sin tedio (y con algún horror agradable) la versión alemana de Franz Kuhn: Kin Ping Meh, Leipzig, 1929. Ese volumen está asesorándome ahora. Egerton suele recurrir al remoto latín para velar las precisiones físicas del autor; el doctor Kuhn, en cambio, es de una franqueza que no excluye la obscenidad.

La primera edición del Kin Ping Meh data del siglo diecisiete. Los hechos novelados corresponden al siglo doce, no por afición arqueológica del autor sino para exhibir con libertad las corrupciones de su tiempo. Es fama que las novelas chinas están abarrotadas de gente, como el Imperio Chino. En el Kin Ping Meh, la pululación de Volk ohne Raum no es indescifrable, como en otros libros asiáticos. Por increíble que parezca, el número de dramatis personae no es infinito. La acción dura quince años, con indicación minuciosa de aniversarios, banquetes, enfermedades, peregrinaciones, procesos, agonías, coitos, divorcios, nacimientos, ceremonias nupciales y funerarias. Un adulterio, el asesinato de un hombre y la compleja y lenta retribución de los dos criminales y de su cómplice, definen acaso la trama. La brusquedad de ciertos hechos (verbigracia: los amantes deciden envenenar al marido y a las cuatro horas de esa decisión, la mujer le da una copa de arsénico) puede ser una torpeza del novelista, pero es una torpeza feliz porque confiere al crimen una sensibilidad pueril o diabólica. Dos o tres urgentes pasiones mueven las almas: el miedo, la carnalidad, la codicia. Las tres son muy sinceras.

Numerosos poemas distraen el curso de la prosa. A veces, algún verso memorable: La vieja luna vuelve a examinar los viejos salones.

El nombre del autor se ha perdido. El título combina los nombres de tres de las mujeres de la novela, pero significa también Flores de ciruelo en un jarrón de oro.

En esta "historia natural y social" de una familia china bajo los Sung, los rasgos sobrenaturales no faltan. Los chinos, en verdad, carecen de literatura fantástica porque todos sus libros, en algún momento, lo son.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 60, septiembre de 1939.

A SHAKESPEARE ANTHOLOGY

The Nonesuch Press

A principios del siglo diecinueve, Coleridge dijo vastamente que Dios pudo haber encargado a William Shakespeare la creación de hombres verdaderos de carne y hueso. Bernard Shaw, a fines de ese variadísimo siglo, solía repetir a los lectores de la Saturday Review que ningún don particular había en Shakespeare salvo su música verbal, su prosodia. El siglo veinte (o aquella minoría del siglo veinte que venera a James Joyce y a Paul Valéry) comparte un poco la segunda opinión, pero sospecha que las solas virtudes verbales —la inspirada sintaxis y la prosodia—

bastan para la fama de un escritor. Ese punto de vista es el de esta novísima antología. El compilador ha excluido las moralidades que tanto fastidiaron a Shaw; lo mueve una pasión literaria, no "filosófica". En la primera página dice Shakespeare: What seest thou else

In the dark-hackward and Abysm of Time?

Y en la 487:

Let the bird of loudest lay

On the sole Arabian tree,

Herauld sad and trumpet be:

To whose sound chaste wings obey.

Y en la 234:

The very place puts toys of desperation...

He trasladado esos ilustres y compactos fragmentos porque demuestran la omnipotencia verbal de Shakespeare y la incapacidad o infidelidad de sus traductores. Luis Astrana Marín, enfrentado por el tercero, traduce: El solo sitio inspira ideas de desesperación. Por el segundo: Que el ave de canto más agudo, que se posa en el árbol solitario de la Arabia, sea el heraldo y triste clarín a cuyo son obedezcan los castos alados. Por el adverbio sustantivado del primero: ¿ Qué ves ahora en las tinieblas del pasado y en el abismo del tiempo?

Un gustador de Joyce o de Mallarmé sería, tal vez, el mejor traductor de Shakespeare.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 62, noviembre de 1939.

George S. Terry

DUODECIMAL ARITHMETIC

Longmans

Teóricamente, el número de sistemas de numeración es ilimitado. El más complejo (ad usum deorum velDei) registraría un número infinito de símbolos, uno para cada número entero; el

más simple sólo requiere dos. Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11, cuatro 100, cinco 101, seis 110. siete 111, ocho 1000... El primer sistema, el de Dios, pertenece a la vertiginosa categoría de objetos subsistentes de Meinong, o sea de cosas que no existen, pero que es dable concebir de algún modo, siquiera nebuloso o afantasmado; el segundo, el binario, fue descubierto en 1690 por Leibniz, a quien estimularon (parece) los hexagramas enigmáticos del I King. "Un sistema unitario"

declara Leibniz "comportaría un solo símbolo: el cero.1 Es decir: la nada absoluta. La adición del uno equivale al acto creador de la divinidad". De otro sistema de numeración, el vigesimal, perduran todavía huellas orales en el francés de Francia, que ante la irrisión de Ginebra o de Neuchátel, balbucea bárbaramente soixante-quatorze en lugar de septante-quatre y quatre-vingt-dix (cuatro-veinte-diez) por nonante.

Este volumen suministra las bases de una aritmética completa duodecimal, con tablas de funciones circulares y logaritmos. A diferencia de la obra de Emerson Andrews (New numbers, Londres, 1935) su propósito esencial no es polémico. Anota, de paso, que el sistema decimal de numeración es inferior al duodecimal, ya que diez no es un múltiplo sino de cinco y de dos, en tanto que doce es divisible por dos, por tres, por cuatro y por seis. Integran el sistema duodecimal las siguientes cifras: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, a, b, y la cifra locativa 0. (Doce se escribe 10, trece 11, veintitrés 1 b, veinticuatro 20, ciento cuarenta y cuatro 100). Para multiplicar por doce una cantidad, basta agregarle un cero. Todos los números cuadrados acaban en 0, en 1, en 4 o en 9. Su mayor obstáculo es éste: en casi todos los idiomas, el sistema de numeración hablada es decimal.

Ello se debe verosímilmente a la mano, al abacusprinceps. El sistema duodecimal, en cambio, haría que al trece le dijéramos doce-uno y al ciento cuarenta y cuatro, cien.

Hace más de doce años que Xul Solar predica (vanamente) el sistema duodecimal de numeración; más de doce años que todos los matemáticos de Buenos Aires le repiten que ya lo conocen, que jamás han oído un dislate igual, que es una utopía, que es una mera practicidad, que es impracticable, que nadie escribe así, *etc.* Quizá este libro (que no es obra de un mero argentino) anule o atempere su negación.

1 Debo esta noticia a la obra didáctica de Colerus Vom Einmaleins zum Integral (Viena, 1934, pág. 82). Cabe, sin embargo, observar que las tres cifras iniciales de la numeración romana corresponden a un sistema unitario. Descartada la hipérbole cosmogónica, Leibniz viene a decir que el dos inaugura la pluralidad, o sea el universo interminable de la especulación matemática.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 62, noviembre de 1939.

Aldous Huxley

AFTER MANY A SUMMER

Chano and Windus.

Entre los temas que prefiere la literatura británica, no hay que omitir la longevidad, la inmortalidad. Recuerdo el décimo capítulo del tercer viaje de Gulliver, con su descripción atroz de los Struldbrugs, hombres odiosamente capaces de caducidad pero no de muerte, voraces, decrépitos, inmortales. Recuerdo el "Pentateuco metabiológico" de Bernard Shaw, Vuelta a Matusalén, con su tesis lamarcko-butleriana de que los hombres (si quieren ser adultos) deben vivir trescientos años y de que para lograr ese fin, basta la voluntad. Recuerdo el incesante Mr. Elvesham de cierto relato de Wells, que una vez averiado un cuerpo humano, saltaba a otro. Recuerdo los

capítulos terminales de la novela más famosa de Rider Haggard y la mágica hoguera que bruscamente abruma de siglos a la mujer inmortal que por segunda vez penetra en su fuego.

Recordaré, creo, After many a summer.

De otros libros de Huxley cabe decir que no son más (ni menos) que la conversación habitual de un hombre inteligente. Algunos fingen ser ficciones; conozco su renombre, pero son los que menos me han alegrado. Brave New World, por ejemplo, quiere ser una prefiguración de tiempos remotos, pero el ruidoso porvenir que prevén sus páginas no es otra cosa que el día de hoy, apenas aumentado y simplificado... After many a summer, en cambio, es una excelente novela de fantasía razonada, quizá no inferior a la congénere Isla del doctor Moreau. Su lectura me trae otro recuerdo: el de Thomas Henry Huxley, el antepasado.

Este, hacia 1879, escribió: "Las doctrinas de la predestinación, del pecado original, de la depravación innata del hombre, de la desdicha de los más, del reino de Satán en la tierra, de un demiurgo malévolo, me parecen (por extravagante que sea su forma) mucho más razonables que nuestra ilusión liberal de que todos los niños nacen buenos y de que luego los deteriora el ejemplo de una sociedad corrompida... Tampoco puedo creer que la Providencia sea un oculto filántropo y que todo, a la larga, mejorará". La evolución, para él, no era un proceso necesariamente infinito: creía en una declinación después del ascenso, en la gradual desanimación de este mundo. El hombre vertical (insinuó) recaerá en el oblicuo mono, la articulada voz en el tosco grito, el jardín en la selva o el desierto, el planeta en la estrella, la estrella en la vasta nebulosa, la nebulosa en la improbable divinidad. Esa inversión o regresión del proceso cósmico no abarcará menos centenares de siglos que la etapa creadora. Siglos de siglos tardará en deprimirse una frente, en proyectarse más bestial un perfil. Esa lóbrega hipótesis, abreviada en un individuo y en un razonable plazo de tiempo, compendia el argumento de esta novela, cuya lectura es deleitable.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 63, diciembre de 1939.

John Milton

COMPLETE POETRY AND SELECTED PROSE

The Nonesuch Library

Ninguna de las ediciones de Milton es del todo satisfactoria. Las del siglo diecinueve corrigen la puntuación y la ortografía de los textos del diecisiete, las más recientes las conservan; todas (que yo sepa) reducen el aparato crítico a un lacónico censo de latinismos y a un prefacio biográfico-laudatorio. La mejor de cuantas he manejado, la del profesor David Masson, proporciona asimismo varios diagramas circulares de la cosmogonía miltónica, pero vierte ninguna o escasa luz sobre la teología de los poemas. Pese a las advertencias de Macaulay, es habitual asimilar esa teología a la pura ortodoxia (o heterodoxia) calvinista. Esa atribución es errónea.

Milton, al morir, dejó un tratado manuscrito —Johannes Miltoni Angli de Doctrina Christiana libri dúo— que hasta 1825 no se imprimió. En esos libros postumos y polémicos, "Milton, inglés" niega en sesenta mil palabras la inmortalidad de las almas, niega la generación eterna del Hijo, niega la Trinidad, niega que Dios haya creado el mundo material y concluye (con argumentos derivados de la Escritura) por vindicar el divorcio y la poligamia. Uno de sus biógrafos, Mark Pattison, considera que ese volumen es el preciso duplicado prosaico de Paradise Lost. Ningún editor, sin embargo, ha recurrido a él para ilustrar las muchas oscuridades de la epopeya. Tampoco el editor de este libro; E. H. Visiak.

Milton, contra la opinión general, hace que Adán y Eva consuman su boda paradisíaca antes de la comisión del pecado (P. L., IV, 740). Ejecutan con inocencia el acto carnal; después, con malicia:

There they their fill of love and love's disport

Took largely, of their mutual guilt the seal,

The solace of their sin, till dewy sleep

Oppressed them, wearied with their amorous play.

San Agustín (De civitate Dei, libro catorce, capítulos dieciocho-venticuatro) razona largamente ese parecer y opina que antes del pecado "las partes del varón y de la mujer eran movidas por la voluntad, no estimuladas por el torpe apetito". El Doctor Angélico (Summa, cuestión 98, segundo artículo) confirma esa opinión verosímil y agrega que el placer, aunque sujeto a la voluntad, tiene que haber sido más vivo en cuerpos no mellados por el pecado.

Como en el Sánin de Arzibáshef, como en algunas aventuras de Chaplin, como en el Martín Fierro, la última escena de Paradise Lost es una partida.

They, hand in hand, with wandering steps and slow,

Through Edén took their solitary way.

Addison condenó ese final de carácter cíclico y propuso que lo tacharan; Bentley, que lo substituyeran estos dos versos, impíamente manufacturados por él: Then hand in hand with social steps their way

Through Edén took, with heavenly comfort cheered.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 63, diciembre de 1939.

H. G. Wells

TRAVELS OF A REPUBLICAN RADICAL IN SEARCH OF HOT WATER

Penguin Books.

Profesores de olvido anhelaba Butler, para que no se convirtiera el planeta en un interminable museo, sin otra perspectiva que un porvenir dedicado a conservar el pasado. En esta colección de artículos (cuyo nombre no significa Andanzas de un radical republicano en busca de agua caliente) Wells nos insta a olvidar los miserables rasgos diferenciales que ahora se interponen entre los hombres y a repensar la historia del mundo sin preferencias de carácter geográfico, económico o étnico. A ese propósito magnánimo cabe objetar que también la realidad tiene preferencias y que el concepto de la Gesta Dei per Francos —o per Anglos o per Germanos— es (hasta el día de hoy) menos inexacto que per Guatemaltecos o per Scythas... Lo innegable es

que todas las disciplinas están contaminadas de historia. Básteme citar dos: la literatura y la metafísica.

Quienes estudian metafísica se ven forzados a encarar la repulsiva tesis platónica de las formas universales, cuando ignoran aún el límpido sistema de Berkeley, que (lógica, no cronológicamente) la precede; quienes ensayan con alguna esperanza las letras, tienen que digerir fragmentos salvajes (pero no pintorescos) del remoto Cantar del Myo Cid o boberías de Valera o Miguel Cañé... Quizá una enciclopedia sin nombres propios, dedicada a exponer y a discutir, sea el instrumento que requerimos. Sugiero ese proyecto (cuya ejecución es difícil pero no costosa) a las editoriales de Buenos Aires.

En este breve libro y en su efusivo hermano mayor The fate of home sapiens, Wells nos exhorta a recordar nuestra humanidad esencial y a olvidar nuestras diferencias, por patéticas o pintorescas que sean.1 Rebate todos los nacionalismos, incluso el judío: el más exacerbado, el más antiguo y el más intolerante de cuantos afligen la humanidad. Según Wells, ha servido de arquetipo para elaborar el nazismo.

Conjetura o comprobación: en su anhelo de una cultura sin énfasis locales, H. G. Wells coincide con la Edad Media.

1 Hay olvidos difíciles: un investigador español acaba de indagar que el hombre español

"es, ante todo, un hombre desarrollado con preferencia en las dos dimensiones verticales" (Soly Luna, número 3, página 21). Como se ve, a Hinton no le faltan alumnos.

Sur, Buenos Aires, Año X, N° 64, enero de 1940.

Olaf Stapledon

PHILOSOPHY AND LIVING

Penguin Books

Una declaración editorial que adorna la solapa del primer tomo (y aún del segundo) repite que este libro resume las opiniones filosóficas del autor y que su contribución es más bien "de orden afirmativo". Sospecho que esa declaración puede ser ampliada. Philosophy and living no se limita a resumir las (eventuales) opiniones filosóficas del autor: prefiere, con menos vanidad que amplitud, resumir todas las opiniones de todos los filósofos. Sus cuatrocientas páginas son un excelente manual de las perplejidades organizadas que componen la metafísica. Tal vez no es inferior a las introducciones congéneres de James, de Russell y de Joad. Es sin duda muy superior a los productos áridos y teutónicos que misteriosamente entusiasman a los editores de Castilla y de Cataluña y que les permiten interpolar el módico neologismo vivencia... Lo anterior no quiere decir que esta obra no contenga afirmaciones muy discutibles. En la página 453, Stapledon informa que el libro Mathematics de Whitehead es más legible que la Introduction to mathematicalphilosophy de Russell. Yo he leído el segundo dos o tres veces y no he logrado superar los primeros capítulos del primero.

Un párrafo de esta obra resume (y ligeramente reforma) cierta curiosa imaginación cosmogónica de Bertrand Russell. Éste (The analysis of mind, 1921, página 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que "recuerda" un pasado ilusorio. Stapledon, buen imaginador de quimeras, fantasea que el universo consta de una sola persona —mejor, de una sola conciencia— y de los procesos mentales de esa conciencia. Esa persona (que naturalmente es usted, el lector) ha sido creada en este preciso momento y dispone de

un surtido completo de recuerdos autobiográficos, familiares, históricos, topográficos, astronómicos y geológicos, entre los que figura, digamos, la circunstancia irreal de empezar a leer esta nota.

Se trata, claro está, de una exacerbación o reductio ad absurdum del idealismo. Russell la juzga razonable, pero no interesante.

Sur, Buenos Aires, Año X, N° 64, enero de 1940.

Edén Phillpotts

MONKSHOOD

Methuen

Pedro Henríquez Ureña suele afirmar que no le desplace ningún género literario. Yo sospecho que hay géneros que comportan un error esencial. Uno de tales es la fábula, cuya ocurrencia lóbrega de rebajar los tigres inocentes y los pájaros instintivos a tristes herramientas de la moral no deja nunca de asombrarme y aún de apenarme. Otro que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios. Toda novela policial que no es un mero caos consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos, pero que el novelista —perversamente— demora hasta que pasen trescientas páginas. Las razones de esa demora son de orden económico; el novelista quiere elaborar un volumen, o sea un objeto lucrativo, considerable... Nadie ignora que el género policial es invento de Poe; nadie recuerda que no ensayó jamás la novela y que no toleró que los problemas de Auguste Dupin o de Mr. William Legrand rebasaran los límites de un cuento. Esa limitación ejemplar es asimismo típica del más inventivo y feliz de sus continuadores, Gilbert Keith Chesterton.

El argumento que he bosquejado admite una réplica: el irrecusable interés que suscitan algunas de esas novelas. A ello cabe observar que esas infracciones felices son novelas trágicas,

"psicológicas", con algún elemento policial. Se destacan entre ellas las de Collins y las contemporáneas de Phillpotts.

Este —me atrevo a sospecharlo— es de los pocos escritores extraños de nuestro tiempo.

Tiene la rareza fundamental de no querer ser raro, de ser delicadamente pompier en los pormenores de su escritura: afectación o hábito que no le impide proponernos un mundo que, bajo su apariencia burguesa, está compuesto de personas extrañas y que no juzga extrañas el novelista.

Así, en la página 42 de este libro, el cocinero y náufrago Emilio Campi, héroe de la novela, confía a su padre que una muchacha de quien él está enamorado ha recibido "con una sonrisa muy celestial" la noticia de que sus ahorros exceden la suma de mil libras. Embelesado y trémulo, agrega que ella hubiera aceptado en el acto su propuesta de casamiento. Ni los interlocutores ni el autor juzgan reprobable esa codicia... El hecho de que Emilio Campi sea chef de un gran hotel basta para que Phillpotts lo considere a prosperous artist y funde la "psicología" de la trama sobre su temperamento especial. Lo milagroso es que nos impone ese juicio (a lo menos, durante nuestra lectura) y que al final, cuando niega audazmente la dignidad de la vocación culinaria, nos escandaliza un poco.

En todas las novelas policiales que he recorrido (y hasta en algunos cuentos) los escritores multiplican las falsas pistas y los personajes equívocos. Phillpotts, en cambio, opera con el preciso número de personas que requiere la fábula y antes de la revelación terminal gradúa las sospechas preparatorias. No imputa el crimen a un sujeto secundario, entrevisto; lo deriva, siempre, de uno de los personajes centrales: un personaje que ha ganado nuestra amistad y a quien pensamos conocer plenamente. La sorpresa de los lectores no es total, pero el irse acercando a ella, el irla vislumbrando y prefigurando, puede compensar esa falta.

Sur, Buenos Aires, Año X, N° 65, febrero de 1940.

Neil Stewart

BLANQUI

Gollancz

Centenares de no ilegibles páginas dedica el laborioso autor de este libro a historiar los trabajos que padeció el periodista y communard Louis Auguste Blanqui. Un destino iracundo en el que valerosamente conviven la conspiración y la cárcel ofrece al biógrafo muchas oportunidades literarias: sería injusto decir que las ha malgastado Neil Stewart. Otro reproche cabe hacerle, de muy distinta ley: su plenario desdén por las especulaciones cosmogónicas de Blanqui. De la obra L'éternité par les astres, se limita a comunicar "que es más valiosa como curiosidad literaria que como estudio serio". Ni siquiera parece haber notado que es una vindicación (y ampliación) de la doctrina de los ciclos.

Esa doctrina (que su más reciente inventor llamó del Eterno Retorno) afirma que la historia del mundo se repite cíclicamente, y en ella nuestras vidas individuales. Es común atribuirla a Nietzsche, que pensó haberla descubierto en Silvaplana, un mediodía de agosto de 1881: "a seis mil pies del hombre y del tiempo...". La conocieron los discípulos de Pitágoras; la pronuncian los hexámetros de Lucrecio;1 San Agustín y Orígenes la refutan; Browne, hacia 1640, la nombró en una de las notas de la Religio medici; Moore hermosamente cierra con ella sus Memoirs of my dead Ufe. De tantas exposiciones, la más radical y más vasta es la de Blanqui. Nietzsche (y Heine y Le Bon y ese problemático Thomas Tyler que Bernard Shaw conoció en el British Museum) encaran una sucesión de ciclos idénticos; Blanqui abarrota de infinitas repeticiones, no sólo el tiempo, sino también el espacio infinito. Imagina que hay en el universo un infinito número de facsímiles del planeta, y de todas sus variantes posibles. Cada individuo existe igualmente en infinito número de ejemplares, con y sin variaciones. "Todo lo que se hubiera podido ser en la tierra", afirma Blanqui,

"se es en alguna parte. Además de esta vida, desde el nacimiento a la muerte, que hemos vivido y viviremos en una muchedumbre de mundos, existimos en otras quince mil versiones distintas". Y

luego: "Lo que ahora escribo en un calabozo del castillo del Toro, lo he escrito y lo escribiré eternamente, en esta misma mesa, con esta pluma".

De la hipótesis de Blanqui (que hace del universo una interminable esfera de espejos, algunos planos y otros cóncavos) hay resúmenes en L'enfermé de Geffroy, en la monografía de Lichtenberger sobre Nietzsche y en la obra de Camille Flammarion Les mondes imaginaires et les mondes réels.

En los inagotables Note-books de Butler hay una ficción parecida. No tiene fecha. La de Blanqui (en este ciclo de la eternidad, a lo menos) es de 1872. El lector insaciable puede también interrogar el quinto capítulo de la obra capital de Unamuno, Del sentimiento trágico de la vida.

1 De rerum natura, III, 854-860.

Sur, Buenos Aires, Año X, N° 65, febrero de 1940.

G. K. Chesterton

THE END OF THE ARMISTICE

Sheed and Ward

He comprobado que ningún refutador del nazismo puede inculcar la abominación de ese régimen que inspiran —invenciblemente— sus defensores. Los libros canónicos de Rosenberg y de Hitler, los folletos iracundos de Ludendorff —Cómo librarnos de Jesucristo, Aniquilación de la masonería por la revelación de sus secretos, La guerra totalitaria, El secreto del poder jesuítico, etcétera— y hasta las efusiones quincenales que éste reunía bajo el rápido título Desde el sagrado manantial de la fuerza alemana son de un efecto saludable y casi instantáneo. Basta someterse a unas páginas, o a las ilustraciones y al índice, para aborrecer la doctrina que recomiendan. De la obra postuma de Chesterton The end of the armistice diré (supremo elogio) que es casi tan operativa como ellos.

Treinta y seis breves y resplandecientes artículos componen este libro. En uno de los primeros Chesterton refiere el asombro y aún la estupefacción que le produjo su primer contacto con el nazismo. Esta novísima doctrina lo dejó atónito —porque le trajo enternecedores recuerdos de la niñez. "Que en mi viaje normal a la sepultura (escribe G. K. C.) se me atraviese en el camino esta resurrección de lo peor y más barato y más estúpido de Carlyle, sin un solo destello de su humorismo, es algo del todo increíble. Es como si el Príncipe Alberto bajara del Albert Memorial y atravesara Kensington Gardens". Esa indicación de Carlyle como Primer Adán del nazismo me parece más lúcida que la que lo deriva de Nietzsche, hombre no menos individualista que Spencer: el nazismo (en cuanto no es una mera vocalización de ciertas vanidades raciales que todos oscuramente poseen, sobre todo los tontos y los malevos) es una reedición de los malhumores del autor de Latter-Day Pamphlets. Este, en 1843, escribió que la democracia era la desesperación de no dar con Héroes que nos dirijan. En 1870 aclamó la victoria de la "paciente, noble, profunda, sólida y piadosa Alemania" sobre la "fanfarrona, vanagloriosa, gesticulante, pendenciera, inquieta, hipersensible Francia" (Miscellanies, tomo séptimo, página 251). Alabó la Edad Media, condenó las bolsas de viento parlamentarias, vindicó la memoria del dios Thor, del taciturno Doctor Francia y de Cromwell, anheló una Inglaterra que fuera otra cosa que "el caos provisto de urnas electorales", abominó de la abolición de la esclavitud, propuso la conversión de las estatuas —"terribles solecismos de bronce"— en útiles banaderas de bronce, ponderó, e inventó, la Raza Teutónica. No alcanzó a prever, es verdad, la dialéctica inapelable que justifica la anexión de Polonia "porque es un país de raza inferior" y de Noruega "porque es un país de raza germánica".

Escribe Chesterton: "El prusiano, que no es un alemán sino una especie de eslavo, ha logrado a pura insolencia que los ingenuos alemanes lo acepten como mascota militar; como esa cabra que marcha con cierto regimiento de nuestro ejército". A lo que cabe replicar que la cabra no es beligerante y que el prusiano (desdichadamente) lo es.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 70, julio de 1940.

Ellery Queen

THE NEW ADVENTURES OF ELLERY QUEEN

Victor Gollancz.

Siempre infalible en el error, Miss Dorothy Sayers prefiere los contrastes y amenidades del ménage Watson-Sherlock Holmes (casi Panza-Quijote, casi Bouvard y Pécuchet, casi Laurel y Hardy) a la decente impersonalidad voluntaria de C. Auguste Dupin,1 antepasado ilustre de Holmes y hasta de Monsieur Teste. El universo parece compartir esa preferencia. Bernard Shaw, sin embargo, en una crónica teatral de 1896 (Our Theatres in the Nineties, tomo segundo, página 222) declara que es degenerativo el proceso de quienes pasan con deleite del "ingenioso autómata"

Dupin a las ineptas aventuras de Sherlock Holmes,prince of duffers and dullards... El dictamen es humorístico, pero exagera (como invariablemente en Shaw) una verdad. Sherlock vale menos que Auguste, no sólo porque un descifrador de cenizas y rastreador de huellas de bicicleta vale menos que un razonador, sino precisamente porque no es un "ingenioso autómata". Sherlock es casi humano y nadie ignora que la humanidad puede ser un atributo incómodo. El tabaco del héroe, la cocaína, las tazas de té y el violín son quizá encantadores, pero acaban por ser intolerables, o a lo menos, insípidos. La reductio ad ahsurdum de esa caracterización por manías puede estudiarse, no sin algún horror y sin mucho tedio, en los productos de Miss Dorothy Sayers o de Mrs. Agatha Christie. También (siento decirlo) en los cuentos finales de este novísimo ciclo heroico de Ellery Queen. El hecho es deplorable, máxime si recordamos que Ellery Queen era, hasta hace muy poco, el más impersonal y menos molesto de todos los detectives. Es verdad que adolecía de un coche Duesenberg, de un

padre comisario, de un joven mucamo argelino y de una erudición del todo espuria y siempre oracular, pero esos atributos no le pesaban. Su decadencia data de la novela The Four of Hearts, que es de 1939. En esa obra falaz, el autor lo enamora de una cronista cuyo afrodisíaco nombre es Miss Paula Paris; en estos cuentos nos impone la indignidad de asistir a sus amoríos y de contemplar sus cóleras y sus besos.

De los nueve relatos que componen este volumen, el más considerable es el primero: La lámpara de Dios. El problema —la silenciosa desaparición de una casa durante una tormenta de nieve— es original; la solución no es elegante, pero quizá es la única. El segundo repite con variaciones (que no son ventajosas) el argumento general de La torre de la traición (Chesterton: The man who knew too much, 1922). El tercero y el cuarto — La casa de tinieblas, El dragón hueco—

son innegablemente eficaces. En el título de uno de los dos hay una pérfida petición de principio.

Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frivolos de Queen o de Nicholas Blake.

1 De este investigador de 1841 ignoramos hasta la cara; no tiene otro visible atributo que la infinita noche y las bibliotecas.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 70, julio de 1940.

John Dickson Carr

THE BLACK SPECTACLES

Hamish Hamilton.

Hay un problema de interés perdurable: el del cadáver en la pieza cerrada "en la que nadie entró y de la que nadie ha salido". Edgar Alian Poe lo inventó y propuso una extraña solución que exige un pararrayos, una ventana y un mono antropomorfo. Más ingeniosa y menos atroz es la variación de Israel Zangwill (The grey wig, 1903, página 107): dos personas entran a un tiempo en el dormitorio del crimen; uno de ellos anuncia con horror que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para cometer el asesinato. (El admirable cuento de Chesterton The wrong shape no olvida, o redescubre, esa variación.) Edén Phillpotts, en Jig-Saw, recurre a un artificio mecánico: un hombre ha sido apuñalado en una torre; al final se descubre que el puñal ha sido disparado desde un fusil. En la novela The door between, Ellery Queen propone una curiosa solución de tipo ornitológico; Gastón Leroux, en Le mystére de la chambre jaune, una de tipo onírico.

John Dickson Carr formula en The black spectacles y resuelve un problema contrario: el del psicólogo que muere envenenado en plena cátedra, ante los auditores, en el decurso de un experimento que versa precisamente sobre la atención. Una luz poderosa ilumina el crimen, una cámara cinematográfica lo registra. El psicólogo (como Benedetto Croce) piensa que apenas vemos lo que miramos; a su muerte, las declaraciones de los testigos se contradicen y las refuta el film —

que no es infalible tampoco. La explicación final es satisfactoria y suficientemente asombrosa. El novelista juega con una idea que hace nueve años presentó Ellery Queen en The dutch shoe mystery: la del culpable que para perpetrar una muerte se disfraza de él mismo. También Gilbert Keith Chesterton, en algún cuento de la Saga del Padre Brown, hace que un negro fugitivo se tizne el rostro delator y las manos.

Dickson Carr (como los simbolistas franceses) urde muy buenos títulos. Una de sus novelas problemáticas se llama El hombre hueco; otra Las cuatro armas falsas; otra —insuperablemente—

El barbero ciego.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 70, julio de 1940.

Arthur Waley

THREE WAYS OF THOUGHT IN ANCIENT CHINA

Alien and Unwin

En el venturoso decurso de los Pickwick Papers, Dickens quiso dar una idea de complicación y de tedio, y habló de "metafísica china". La conjunción es eficaz y aun vertiginosa: nadie ignora que la metafísica es intrincada; todos suponen que la metafísica china lo es abusivamente, siquiera por contaminación de la arquitectura y de la "incomprensible" escritura. La realidad —juzgo por los libros de Forke, de Wilhelm, de

Herbert Giles, de Waley— no corrobora esa intuición. El remoto Chuang Tzu (aun a través del idioma spenceriano de Giles: aun a través del dialecto hegeliano de Wilhelm) está más cerca de nosotros, de mí, que los protagonistas del neotomismo y del materialismo dialéctico. Los problemas que trata son los elementales, los esenciales, los que inspiraron la gloriosa especulación de los hombres de las ciudades jónicas y de Elea.

No en vano he recordado esas perdurables sombras helénicas. Las coincidencias son indiscutibles y muchas. Platón, en el Parménides, arguye que la existencia de la unidad comporta la existencia del infinito; porque si lo uno existe, lo uno participa del ser; por consiguiente, hay dos partes en él, que son el ser y lo uno, pero cada una de esas partes es una y es, de suerte que se desdobla en otras dos, que también se desdoblan en otras dos: infinitamente. Chuang Tzu (Three ways of thought in ancient China, página 25) recurre al mismo interminable regressus contra los monistas que declaraban que las Diez Mil Cosas (el Universo) son una sola. Por lo pronto —arguye Chuang Tzu— la unidad cósmica y la declaración de esa unidad ya son dos cosas; esas dos y la declaración de su dualidad ya son tres; esas tres y la declaración de su trinidad ya son cuatro, y así infinitamente... Otra coincidencia notoria es la de Zenón de Elea, y Hui Tzu. Aquél, en alguna de sus paradojas, dice que no es posible llegar al punto final de una pista, pues antes hay que atravesar un punto intermedio, y antes otro punto intermedio, y antes otro punto intermedio;1 Hui Tzu razona que una vara, de la que cortan la mitad cada día, es interminable.

De los tres pensadores cuyas doctrinas declara este volumen —Chuang Tzu, Mencio, Han Fei Tzu— el más vivido es el primero. Mencio predicó la Compasión, lo cual es poco estimulante; Han Fei Tzu (según Waley) fue un precursor puntual de Adolf Hitler, pero es triste negar al Pasado el privilegio inapreciable de no contener a Adolf Hitler... Chuang Tzu ha sido muy diversamente juzgado. Martin Buber (Reden und Gleichnisse des Tsckuang-Tse, 1910) lo considera un místico; el sinólogo Marcel Granet (Lapensée chinoise, 1934) el más original de los escritores de su país; Xul Solar, un literato que exploró las posibilidades líricas y polémicas del taoísmo. Nadie ha negado su vigor y su variedad. Uno de sus sueños es proverbial en la literatura china, cuyos sueños son admirables. Chuang Tzu —hará unos veinticuatro siglos— soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

Copio una de sus parábolas: "La más hermosa mujer del mundo, Hsi Shih, frunció una vez el entrecejo. Una aldeana feísima la vio y se quedó maravillada. Anheló imitarla: asiduamente se puso de mal humor y frunció el entrecejo. Luego pisó la calle. Los ricos se encerraron bajo llave y rehusaron salir; los pobres cargaron con sus hijos y sus mujeres y emigraron a otros países".

La primera versión inglesa de Chuang Tzu apareció en 1889. Osear Wilde la criticó en el Speaker. Alabó su mística y su nihilismo y dijo estas palabras: "Chuang Tzu, cuyo nombre debe cuidadosamente pronunciarse como no se escribe, es un autor peligrosísimo. La traducción inglesa de su libro, dos mil años después de su muerte, es notoriamente prematura".

1 Más conocida, por razones de carácter dramático, es la paradoja de Aquiles y la tortuga.

Bien examinada, es más arbitraria: en las primeras etapas de la carrera, Aquiles recorre cien metros; en las últimas, no puede rebasar un milímetro.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 71, agosto de 1940.

B. Ifor Evans

A SHORT HISTORY OF ENGLISH LITERATURE

Pelican Books

Ignoro si la historia de la literatura inglesa es posible, ignoro si la historia de la literatura es posible, ignoro si la historia es posible. Schopenhauer, hacia 1811, opinó que los hechos particulares que componen la historia son meras configuraciones del mundo aparencial (sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales) y que buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales o de hombres. Es posible encontrarlos, pero el hallazgo es arbitrario y la busca es frivola... De Quincey, ese mismo año de 1811, opinó que la historia es inagotable, pues las interminables diversidades de combinación y permutación de unos mismos hechos la hacen virtualmente infinita. Agregó: "Leemos las mismas inscripciones hebreas con interpolación de nuevos puntos vocales; desciframos el mismo jeroglífico según claves que perpetuamente varían" (Writings, tomo séptimo, página 251).

El problema de una historia metódica de la literatura de Inglaterra es apenas un poco menos complejo. De las que he manejado, las más satisfactorias son la de Saintsbury "que procura eludir toda generalización", y la del escocés Andrew Lang, que cabe definir como una serie de artículos independientes. La de Taine abunda en

supersticiones francesas e inaugura el método sociológico que tiene su reductio ab absurdum en el venerado manual de Albert Thibaudet, que consiente subtítulos como éste: El proceso Dreyfus, y hasta como éste: Reservistas. Paul Valéry.

Ordenar y clasificar con algún rigor la literatura británica —la más rica del mundo occidental y quizá del mundo— es tal vez imposible. Una cosa es hablar de los Victorianos; otra, percibir (o inventar) las afinidades de Browning y de Tennyson, de Swinburne y de Samuel Butler, de Lewis Carroll y de Dante Gabriel Rossetti. El orden (el azar) cronológico parece proponer una clasificación "natural" y como inevitable; esa clasificación, por supuesto, es la que preside este libro.

Alguna vez, la mera coincidencia de fechas ofusca la discriminación del autor y le hace descubrir afinidades que son imaginarias. Así, en la página 175, descubre un "mismo espíritu satírico" en Mr.

Weston's Good Wine de Powys y en A Passage to India de Forster. Suele incurrir también en otra confusión predilecta de nuestro tiempo: imaginar que dos autores se parecen porque se parecen sus opiniones. En el capítulo final de su obra compara a dos autores incomparables: a Chesterton y a Belloc.

He denunciado algunos defectos menores; la obra, en conjunto, es válida. Es doloroso que el autor, al corregir las pruebas, se haya resignado a frases como ésta, que transcribo de la página 63:

"Los hombres y mujeres de Browning viven en un Estado Totalitario cuyo Canciller es Browning y cuyo Presidente es Dios, con la estipulación de que en la tierra el Canciller es la voz del Presidente".

Sur, Buenos Aires, Año IX, N° 71, agosto de 1940.

Bret Harte

STORIES OF THE OLD WEST

Houghton Mifflin

La vida norteamericana del siglo xix no era incapaz de brutalidad, pero sí la literatura. (La nuestra, aunque infinitamente más pobre, ya podía exhibir El matadero de Esteban Echeverría, La refalosa de Ascasubi, el negro asesinado del Martín Fierro y las monótonas escenas atroces que despachaba con resignación Eduardo Gutiérrez...). He dicho que las letras americanas eran incapaces de brutalidad; en el capítulo inicial del Spirit of American Literature de John Macy doy con esta confirmación: "Nuestra literatura es reservada, primorosa, endeble, dulzona... El Ulises de

grandes ríos y de peligrosos mares es experto en estampas japonesas. El veterano de la Guerra de Secesión compite victoriosamente con la señorita María Corelli. El curtido conquistador del desierto rompe a cantar y en su cantar hay una rosa y un jardincito". (No deben asombrarnos esas presencias: para implantar la rosa y el jardín se conquistan desiertos).

Esas variaciones del estupor datan de 1908. Quizá inauguran el temor candoroso de no ser lo bastante hardboiled, que es uno de los signos más evidentes (y menos agradables) de las letras norteamericanas de hoy. El menosprecio de lo sentimental ha empañado la fama de Bret Harte.

También lo perjudica notoriamente el haber sido amigo de un hombre de genio: Mark Twain. El culto de los héroes requiere sacrificios periódicos: entre nosotros, un ritual Ascasubi, que a veces es Del Campo o Lussich, es inmolado casi todos los años en el ara de Hernández. Paralelamente, Bernard De Voto —Mark Twain 's America, página 164— define a Harte como "un charlatán literario, cuyos relatos han gustado muchísimo a las personas de segundo orden". Forster, en cierta biografía, ha conservado el nombre de uno de esos gustadores de segundo orden: Charles Dickens.

La obra completa de Bret Harte abarca diecinueve tomos. Perduran con probable inmortalidad tres o cuatro relatos: entre ellos, firmemente, The outcasts of Poker Fiat, que es de 1869. Esas ficciones (como las del inagotable O. Henry) han influido en los films; involuntariamente, el lector de 1941 propende a cometer el anacronismo de considerar a Bret Harte un discípulo notorio de Hollywood.

Sur, Buenos Aires, Año X, N° 76, enero de 1941.

Edward Shanks

RUDYARD KIPLING. A STUDY IN LITERATURE AND POLITICAL IDEAS

Macmillan

Imposible mencionar el nombre de Kipling sin que irrestañablemente surja el seudo problema: ¿Debe o no el arte ser un instrumento político? Uso el prefijo seudo, pues quienes nos abruman (y se distraen) con esa atolondrada investigación, parecen olvidar que en el arte nada es tan secundario como los propósitos del autor. Imaginemos que hacia 1853 la sombría doctrina de Schopenhauer (no la dichosa de Emerson) hubiera movilizado a Walt Whitman. ¿Serían muy distintos sus cantos? No me parece. Los versículos bíblicos guardarían la amargura primaria; las enumeraciones demostrarían la horrible variedad del planeta; los americanismos y barbarismos no serían menos aptos para la queja que ahora para el júbilo. La obra, técnicamente, sería igual. He imaginado una inversión del propósito; en cualquier literatura hay libros ilustres cuyo propósito es imperceptible o dudoso. El Martín Fierro, para Miguel de Unamuno, es "el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a América a servir de avanzada a la civilización y abrir el camino del desierto"; para Ricardo Rojas, es "el espíritu de la tierra natal", y también "una voz elemental de la naturaleza"; yo lo creí siempre la historia de un paisano decente que degenera en cuchillero de pulpería... Butler, que supo de memoria la Iliada y que la tradujo al inglés, creía que el autor era un humorista troyano; hay eruditos que no comparten esa opinión.

Es curioso el caso de Kipling. Para la gloria, pero también para las injurias, Kipling ha sido equiparado al Imperio Británico. Los partidarios de esa federación han voceado su nombre y las moralidades de If y aquellas páginas de bronce que aclaman la infatigable variedad de las Cinco Naciones y el sacrificio alegre del individuo al destino imperial. Los enemigos del Imperio (los

partidarios de otros imperios) lo niegan o lo ignoran. Los pacifistas contraponen a su obra múltiple la novela, o las dos novelas, de Erich Maria Remarque, y olvidan que las más alarmantes novedades de Sin novedad en el frente —incomodidad de la guerra, signos del miedo físico entre los héroes, uso y abuso del argot militar—

están en las Baladas cuarteleras del reprobado Rudyard, cuya primera serie data de 1892. Naturalmente, ese "crudo realismo" fue condenado por la crítica victoriana; ahora sus continuadores realistas no le perdonan algún rasgo sentimental. Los futuristas italianos olvidan que fue, sin duda, el primer poeta europeo que celebró la fina y ciega actividad de las máquinas...1 Todos, en fin —detractores o exaltadores—, lo reducen a mero cantor del imperio y propenden a creer que un par de simplicísimas opiniones de carácter político pueden agotar el análisis de treinta y cinco variadísimos tomos de orden estético. La creencia es burda; basta enunciarla para convencerla de error.

He aquí lo indiscutible: la obra —poética y prosaica— de Kipling es infinitamente más compleja que las tesis que ilustra. Junto a Dayspring mishandled, junto a The gardener, junto a The Church that ivas at Antioch, el mejor de los cuentos de Maupassant —Le lit 29, digamos, o Boule de Suif— es como un dibujo de niño. La circunstancia lateral de que Kipling fue autor de cuentos para niños y de que su literatura siempre observó ciertas reticencias verbales, ha oscurecido esa verdad.

Como todos los hombres, Rudyard Kipling fue muchos hombres (el caballero inglés, el Eurasian journalist, el bibliófilo, el interlocutor de soldados y de montañas), pero ninguno con más convicción que el artífice. El artífice experimental, secreto y ansioso, como James Joyce o Mallarmé.

En su poblada vida no hubo pasión como la pasión de la técnica.

Edward Shanks (autor de muy olvidables poemas y de un mediocre estudio de Poe) declara en este libro que Kipling 2 acabó por abominar de la guerra y que profetizó que los hombres omitirían o reducirían el Estado.

1 En este caso, como en otros, el precursor vale infinitamente más que los precorridos.

2 Sur publicó una traducción de The Church that tias at Antioch (La Iglesia que estaba en Antioquía) de R. Kipling, realizada por José Bianco. Borges le agregó una nota que dice así: "La fama ha simplificado y falseado nuestra imagen de Kipling. Este, hacia 1890, concibió el propósito de recordar a los indiferentes 'isleños' (tal era el nombre desdeñoso que esc inglés de Bombay daba a los ingleses de Inglaterra) la vastedad y la variedad de su imperio; ello, lamentablemente ha servido para que su labor literaria fuera juzgada siempre en función del Imperio Británico y de las simpatías o diferencias que esa institución provocaba en los críticos. La verdad, la ignorada verdad, es que el 'professeur d'énergie' y el 'grand primitif de las definiciones francesas era un hombre complejo y que la soledad, los años y la desdicha agravaron esa complejidad. Kipling, así, empezó escribiendo plain tales y acabó por planear relatos psicológicos, no más indirectos y atormentados que los de Hcnry James. 'La iglesia que estaba en Antioquía' es uno de los ejemplos más patéticos de este Kipling casi desconocido ". Sur, Buenos Aires N° 221-222, marzo-abril 1953).

Sur, Buenos Aires, Año X, N° 78, marzo de 1941.

Walt Whitman

CANTO A MÍ MISMO

Traducido por León Felipe. Editorial Losada, Buenos Aires, 1941

Cualquier momento de la historia del universo (cf. la imaginaria fórmula de Laplace) es el resultado fatal de todos los momentos anteriores, que son virtualmente infinitos. Lógicamente, podríamos inferir de esa complejidad que el mundo es variadísimo; prácticamente, las muchas causas se equilibran y Hume tiene razón cuando observa (An enquiry concerning human understanding, 8, 1) que los cuatro elementos examinados por Aristóteles difieren tan poco de los actuales como los hombres que ha historiado Cornelio Tácito de los que hoy dirigen el mundo.

De hecho, la vida es de una simplicidad casi brutal. Cada uno sabe que en su gremio abundan la superstición y las imposturas, pero cree ingenuamente en el universo; el escritor descree de Ricardo Rojas y del doctor Rodríguez Larreta, pero cree en los Rojas de la política y en el Rodríguez de la química orgánica... Otra vez enumeraré las supersticiones de la literatura; básteme, ahora, enunciar ésta: De todas las versiones de un libro la más reciente es la mejor. Pese a las injurias de Swinburne ("emite en algo que suele parecerse al inglés versos no siempre flatulentos y cacofónicos") la importancia de Whitman es evidente; sería lastimoso que algún lector, encandilado por la cifra 1941, lo juzgara por la versión errónea y perifrástica de Felipe.

Ejemplo: Whitman escribe (Song of myself 40):

Todos los cuartos de la casa los pueblo con una fuerza armada: Mis amantes, burladores de tumbas.

Felipe, fiel a Núñez de Arce, prefiere (Canto a mí mismo, p. 142): Toda esta habitación la lleno yo de una

fuerza poderosa,

de un ejército invencible,

de elementos que me aman,

de genios destructores de sepulcros...

Whitman acaba así un poema (Song of myself 34):

A las once de la mañana empezaron a quemar los cadáveres;

Esta es la relación del asesinato de los cuatrocientos doce muchachos.

Felipe corrige esa brevedad (Canto a mí mismo, p. 127):

A las once comenzaron a incinerar los cadáveres.

Y ésta es la historia del asesinato a sangre fría, de aquellos cuatrocientos doce soldados, gloria de los Guardias Montañeses, tal como la contaban en Texas cuando yo era muchacho.

Whitman acaba así otro poema (Song of myself, 12):

No se apresuran, cada hombre golpea en su lugar.

Felipe le regala onomatopeyas (Canto a mí mismo, p. 60): Ninguno se precipita

y todos dan en su sitio:

pin, pan, pin, pan, pin, pan...

Whitman escribe (Song of myself, 24):

Walt Whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo,

Turbulento, carnal, sensual, comiendo, bebiendo, engendrando...

Felipe "traduce" (Canto a mí mismo, p. 88):

Yo soy Walt Whitman...

Un cosmos. ¡Miradme!

El hijo de Manhattan.

Turbulento, fuerte y sensual;

como, bebo y engendro...

La transformación es notoria; de la larga voz sálmica hemos pasado a los engreídos gritos del cante jondo.

Guillermo de Torre salva este libro con un epílogo excelente, que encierra alguna traducción fidedigna del poeta calumniado por León Felipe.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 88, enero de 1942.

Roger Caillois

LE ROMÁN POLICIER

Éditions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1941

Descreo de la historia; ignoro con plenitud la sociología; algo creo entender de literatura, ya que en mí no descubro otra pasión que la de las letras ni casi otro ejercicio. En la monografía de Caillois, lo literario (juicios, resúmenes, censuras, aprobaciones) me parece muy valedero; lo histórico-sociológico, muy unconvincing) (He declarado ya mis limitaciones.) En la página 14 de su tratado, Caillois procura derivar el román policier de una circunstancia concreta: los espías anónimos de Fouché, el horror de la idea de polizontes disfrazados y ubicuos. Menciona la novela de Balzac, Une ténébreuse affaire, y los folletines de

Gaboriau. Añade: "Poco importa la exacta cronología". Si la cronología exacta importara, no sería

ilegítimo recordar que Une ténébreuse affaire (obra que prefigura con vaguedad las novelas policiales de nuestro tiempo) es de 1841, es decir del año en que aparecieron The murders in the Rué Morgue, espécimen perfecto del género. En cuanto al "precursor" Gaboriau, su primera novela

—L'affaire Lerouge— es de 1863... Verosímilmente, la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables Erlebnisse de Edgar Alian Poe, su inventor; no en la aversión que produjeron, hacia 1799, los agents provocateurs de Fouché.

Otro reparo mínimo: Caillois cree demasiado en la probidad de los individuos del Crime Club. Los juzga por el código redactado por Miss Dorothy L. Sayers: tanto valdría juzgar un film que se estrena por las hipérboles del programa, una crema dentífrica por las declaraciones del tubo, el Gobierno Argentino por la Constitución Argentina. Nicholas Blake y Milward Kennedy pertenecen al Crime Club; otros individuos más alarmantes son J. J. Connington, Cárter Dickson y la supracitada Miss Sayers. El primero, para enriquecer la literatura, recurre a la balística, a la toxicología, a la dactiloscopia, al tatuaje, a la agorafobia y a las enfermedades de la piel; el segundo, para dilucidar un crimen perpetrado en un ascensor, perpetra una pistola suicida que una vez hecho su disparo mortal, se cae modestamente a pedazos; la tercera ha donado a una antología donde hay piezas de Stevenson y de Chesterton, de Hawthorne y de Wilkie Collins, un cuento personal cuya trama no ocultaré al lector. Un hombre, en dos o tres circunstancias trágicas, se encuentra consigo mismo. Alarmado por esa duplicación, acude al oportuno detective Lord Peter Wimsey. Este aristócrata da con la ingeniosa verdad: un hermano mellizo.

Osear Wilde ha observado que los rondeles y los triolets impiden que las letras estén a merced de los genios. Lo mismo cabe ahora observar de las ficciones policiales. Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace.

Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. Roger Caillois analiza muy bien su condición de juego razonable, de juego lúcido.

Muchas páginas he leído (y escrito) sobre el género policial. Ninguna me parece tan justa como éstas de Caillois No excluyo el excelente tratado de Francois Fosca, Histoire et technique du román policier (1937, París).

1 Transcribimos la respuesta que Roger Caillois publicó en el mismo número de Sur con el título "Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges": Por mucho que me halaguen los elogios que contiene la nota de Jorge Luis Borges sobre mi estudio y pese a la gratitud que me inspiran, debo precisar, sin embargo, cierto número de detalles para uso de los lectores que no tendrán la curiosidad de remitirse al texto de mi obra.

¿Necesito afirmar, primero, que no ignoro a Edgar Poe ni desconozco la originalidad de su obra? Reconozco gustoso en el Doble asesinato y, sobre todo, en La carta robada, las primeras y admirables manifestaciones de la técnica propia de la novela policial, los primeros relatos ejemplares que no han sido hechos según el orden del acontecimiento, sino del descubrimiento.

Necesito decir, no obstante, que en esa infausta página 14, incriminada por Borges, no se trata en modo alguno de esta técnica: jamás he imaginado que la creación de la policía secreta pudiese determinar directamente una nueva estructura del relato en la literatura novelesca. Sólo me ocupaba de la difusión, de la boga de la novela policial, de la manera en que una técnica establecida de antemano ha encontrado una materia favorable que le conquista un público extenso.

Desde este punto de vista, lo que cuenta no es la fecha de aparición de una obra, sino la del éxito de

muchas. Lamento no haberme explicado con suficiente claridad. Confieso no haber distinguido ahí bastante explícitamente la historia de la técnica de la historia de la materia. Valía la pena oponer, como precursores enemigos y complementarios, Poe y los autores que mencioné. Tanto más cuanto que la contradicción necesaria de la forma y del contenido en la novela policial es el tema mismo de mi obra.

¿Necesito agregar que en la misma página 14, decididamente desastrosa, no citaba en modo alguno Une ténébreuse affaire como esbozo de novela policial sino, sencillamente, como novela histórica que atestigua el malestar provocado en la sociedad por la aparición de la "policía secreta"?

(La novela apareció en 1843, pero su acción transcurre en 1803). A continuación, y en el mismo plano, mencionaba una sesión del Parlamento Inglés, bajo el ministerio Peel, como hecho significativo del mismo fenómeno. Cuánto agradezco a la suerte que Jorge Luis Borges no me haya hecho decir que derivaba la técnica

de la novela policial de un debate parlamentario: hubiera tenido, para ello, igual derecho.

En cuanto a las reglas que codificaron los miembros del "Detection Club" (y no del "Crime Club", como escribe Borges, aunque el uno no es, quizá, sino la metamorfosis del otro), sólo las mencionaba a título de características, no asegurando que siempre fuesen seguidas. Hasta empleaba, a su respecto, la palabra "ambición". No es eso dar pruebas de tanta ingenuidad como Borges me concede.

Pero qué agradable es tan extraño modo de concebir la crítica, que obliga al autor sorprendido a formarse una buena opinión de sí mismo al verificar que en su propio texto estaba bien dicho lo que creía haber dicho, en vez de las tonterías que (para procurarle esta satisfacción de amor propio) su benévolo examinador había simulado descubrir.

Roger Caillois

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 91, abril de 1942.

Polémica

OBSERVACIÓN FINAL

Roger Caillois, en el número 91 de Sur, ha elucidado algún obiter dictum crepuscular de su impremeditada monografía. Reconoce "no haber distinguido bastante explícitamente la historia de la técnica de la historia de la materia". No citó la novela de Balzac Une ténébreuse affaire como esbozo de novela policial, sino porque ese libro intratable registra el momento preciso (Francia, primeros años del siglo xix, actividades invisibles de la policía secreta) en que la sociedad sufrió un cambio que permitiría el auge ulterior de las ficciones policiales...

Los deterministas razonan que cualquier momento de la historia del universo (cf. la imaginaria fórmula de Laplace, cf. el tercer libro de la Lógica de Stuart Mili) es el resultado fatal de todos los momentos anteriores, que son virtualmente infinitos. Planteado así el problema, nadie puede negar una relación entre los mouchards napoleónicos de 1803 y el fosforescente mastín de la familia Baskerville. Planteado de cualquier otro modo, esa relación es irrelevant. El género policial tiene un siglo, el género policial es un ejercicio de las literaturas de idioma inglés ¿por qué indagar su causalidad, su prehistoria, en una circunstancia francesa? En Francia, el género policial es un préstamo. Sus ejecutores son Gaboriau, Leblanc, Leroux, Véry, Simenon —literatos muy olvidables.

De los muchos enigmas que han emitido, no acude a mi recuerdo sino el deleitable Cuarto Amarillo, cuyo buen argumento sobrevive a su tremebunda escritura. En Inglaterra (me limitaré al siglo xix) tenemos The moonstone (1868) de Collins,

The mystery ofEdwin Drood (1870) de Dickens, A study in scarlet (1887) de Conan Doyle, The Big Bow mystery (1892) de Zangwill, The wrecker (1892) de R. L. Stevenson.

La conjetura de Caillois no es errónea; entiendo que es inepta, inverificable.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 92, mayo de 1942.

Michael Sadleir

FANNY BY GASLIGHT

Constable, Londres, 1941

Antes de alabar este libro, examinaré (siquiera superficialmente) el antiguo problema que sugieren los primeros capítulos: la mayor o menor credibilidad de las ficciones literarias. Coleridge, hacia 1816, postulaba en todo poema la obligación de provocar "una espontánea suspensión de la duda". Esa exigencia mínima es razonable, pero no agota las complejidades del caso. Por ejemplo: yo creo en Don Quijote y en Huckleberry Finn y en Peer Gynt, pero no en todas las aventuras que les adjudican los libros. Yo creo en las personas de Shakespeare, aunque sospecho que sus musicales períodos no reproducen lo que verdaderamente dijeron sino lo que pensaban o presentían. Creo en las narraciones de Bret Harte y de Maupassant, pero tengo la certidumbre de que éstos han simplificado los hechos. Creo en los tribunales infinitos y en el castillo impenetrable de Kafka, pero no en sus borrosos protagonistas. (A otros les pasa lo contrario: creen en los protagonistas y no en la fábula). Creo en Pécuchet y en Bouvard, pero no en los estudios enciclopédicos que emprendieron. Me deleita el mundo de Chesterton, pero no creo en él; es, para repetir palabras de Leibniz, uno de los infinitos mundos posibles que Dios no ha creado... Para la fe total, no es indispensable que reproduzcamos una por una todas las representaciones de un libro; basta la continua certeza de que el autor ha intuido cada pormenor y el conjunto.

He mencionado libros verosímiles. Hay otros que no sólo parecen ciertos, sino de cuya historicidad me cuesta dudar. Yo, algunas veces, descreo de mi vida pretérita, descreo de haber estudiado latín con una muchacha de Praga, descreo de ser el enumerativo y árido Borges que suele fabricar para Sur avaras notas bibliográficas, pero estoy seguro de que en la provincia de Buenos Aires un negro fue ultimado a puñaladas por el desertor Martín Fierro —quizá en la misma hora en que Sophia Baines vio, o escuchó, en Auxerre una ejecución capital. Me he referido a The oíd wives'tale de Arnold Bennett, ficción de verosimilitud casi milagrosa; las cien páginas iniciales de Fanny by gasligbt no son menos indiscutibles.

El argumento es conmovedor: la solitaria niñez de Fanny Hopwood en el decoroso y rígido Londres de 1870. La casa de sus padres —en Panton Street— abunda en escaleras y espejos; hay zonas que le están prohibidas; poco a poco entendemos que es un burdel. Hay una escena intolerable, entrevista: la fuga de una chica de once años vestida horriblemente de mujer, ensangrentada, pálida, engalanada.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 95, agosto de 1942.

Silvina Ocampo

ENUMERACIÓN DE LA PATRIA

Sur, Buenos Aires, 1942

Alguna vez yo bosquejé la historia de un hombre portentosamente dotado de una perfecta percepción del mundo sensible y de una perfecta memoria. Cometí dos errores circunstanciales: no lo hice mujer, no lo hice japonés o chino. Plenamente olvidé que a juzgar por el testimonio secular de sus literaturas, el hombre occidental apenas percibe los colores y formas del universo. Goethe (Materialien zur Gescbichte der Farbenlehre) hace notar la incertidumbre de griegos y romanos en el manejo de los nombres de los colores; Ruskin (Modern painters, IV, 14) análogamente recuerda los vinosos o purpúreos mares homéricos y la verde arena de Sófocles. Homero ha sido acusado de daltonismo; un ciego pudo haber redactado el Quijote. A Góngora le gustan las palabras que denotan colores, pero es tan desdeñoso de lo visible que suele equiparar la mujer desnuda a la nieve, por la razón verbal de que a las dos podemos calificarlas de blancas. (Me dirán que la nieve es una hipérbole de la claridad; la púrpura, una hipérbole del azul. De acuerdo, pero el hábito de esas imprecisiones arguye indiferencia por el color.) La mitología suele ofuscar la visión de Shakespeare. A principios del siglo diecinueve, Coleridge y Wordsworth denunciaron el carácter convencional de casi todas las descripciones poéticas del dieciocho. La ciudad, ese hueco organismo artificial de grutas alineadas y escalonadas, no figura en las letras antes de Balzac y Dickens...

Lo anterior no quiere decir que la literatura tiene la obligación de ser un instrumento pictórico ni que el Adolphe sería fatalmente mejor si lo hubiera dotado de auroras el ocular vizconde de Chateaubriand. Quiere decir que poetas y novelistas ignoran el mundo visible o lo reducen a unos pocos símbolos heredados. Todas las flores son la rosa, el ruiseñor es todos los pájaros, el silencio y la lámpara son la noche. No así, por cierto, en Enumeración de la patria.

Nítidos y puntuales recuerdos convergen inagotablemente en sus hojas. Voluntariamente prescinde de

nombres propios y de locuciones vernáculas, pero de ningún otro texto de nuestra literatura ya secular trasciende con igual plenitud la inmediata, infinita presencia de la República.

No es ilegítimo comparar los primeros poemas —Evocación de Córdoba, San Isidro, Plegaria de una señora del Tigre, Buenos Aires,...— con las Odas congéneres de Lugones. Silvina Ocampo escribe, o da la impresión de escribir, ex abundantia; Lugones, para ejecutar el proyecto (menos indigno de un anuario que de un hombre sincero) de venerar todas las variedades locales de la ganadería y la agricultura. Más condenable aún que el proyecto es la torpeza con que anuncia el autor las etapas de la corvée: Alcemos cantos en loor del trigo, Celebremos la caña del ingenio, Cantemos la primicia de la lana, Cantemos a la leche cuyo gusto, Reclamemos la enmienda pertinente, Cumplamos con el buen veterinario, Alabemos al lino que florece... Los endecasílabos que he citado son articulaciones o conjunciones del poema total; hay otros cuyo vocabulario y cuya métrica prefiguran los de Enumeración de la patria. Estos, por ejemplo: Embellecía un rubio aseado y grave

Sus pacíficas trenzas de señora.

Uno de los espléndidos atributos de Enumeración de la patria es la casi inhumana, casi estoica impersonalidad. Hazlitt ha dicho memorablemente de Shakespeare: He ivas nothing in

himself; Bernard Shaw ha declarado de Bernard Shaw: I am of the true Shakesperean type: I understand everything and everyone, and am nobody and nothing. Yo sospecho que para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alternar durante su residencia en la tierra. Si alguna vez ha intercalado su nombre en el endecasílabo,1 lo ha hecho para ensayar un efecto retórico de los persas y de algunos occidentales: Browning, Herrick, Ben Jonson,2

Ronsard, Virgilio... Los poetas actuales no versifican en función del poema sino en función de la personalidad que cultivan, o sea de un juego de manías, rutinas e inhibiciones, amorosamente aduladas y exageradas. Desde que Walt Whitman redactó los vastos poemas del imaginario Walt Whitman, casi no hay escritor que no se desdoble en un doppelgaenger. Todos premeditan el monopolio de alguna circunstancia: A, quiere ser continuamente riojano; B, judío; C, gitano y sonámbulo; J. L. B., porteño. Son amateurs de la indigencia, estudiosos del límite. En este mundo de personas que aspiran (victoriosamente) a monótonas, asombra la catolicidad de Silvina Ocampo. A veces, pone su vida en el poema:

Al recuerdo futuro, fiel, le diste

una fotografía que persiste.

No supo tu modestia lo importante

que era tu imagen en aquel instante.

No elegiste tal vez la balaustrada

del jardín donde estabas reclinada...

(El retrato)

Pero también la de un aroma:

... las parecidas manos, el cuidado,

la estación y la sangre de la tarde,

no podrán repetir exactamente

los túneles oscuros de mi aroma:

infinitos serán en la memoria

los complejos caminos del perfume...

(Epitafio de un aroma)

Pero también la de una nube:

No conocí las formas de mis caras.

El color del poniente me inquietó:

pude ser un incendio, una batalla,

un jardín adornado con basuras.

¡Oh eminentes señores del futuro!

Me contemplaron dieciséis terrazas,

tal vez un pájaro en las piedras húmedas,

una mujer, un niño (tristes, jóvenes)

y no el Emperador que me esperaba.

(Doce epitafios, IX)

Pero también la de un muerto:

Este es mi primer sueño con naufragios,

no tendré que olvidarlo nunca. Oscura

es el agua en los sueños, fría y dura.

Mañana tendré miedo de presagios.

(Epitafio de un náufrago)

La penúltima pieza que he trasladado sugiere historias irrecuperables y antiguas, pero (aunque mutiladas) patéticas; los cuatro versos de la última resumen un cuento fantástico: la narración de un muerto que aturdidamente ignora su muerte y que teme los hechos irreparables por considerarlos premoniciones.

Los reparos histórico-sociológicos han contaminado el puro goce estético. Schopenhauer (Parerga und Paralipomena, II, 282) anota que el público se fija en la materia y nunca en la forma; no sé hasta dónde gustará de un libro como éste, cuyo atributo más notorio es la perfección. Si alguien lo duda, que relea cualquiera de los espléndidos Epitafios o las poesías Buenos Aires, Euterpe, A una persona dormida. (En ésta, Silvina deplora que los sueños no se comuniquen e interpenetren. Olvida que los sueños compartidos ya existen: son la vigilia).

Hace tiempo que las muchas literaturas cuyo idioma es el español no producen un libro tan diverso y tan continuamente admirable.

1 Y yo, Silvina Ocampo, en tu presencia

abstracta he visto tu posible ausencia...

2 And there he Uves with memory, and Ben

Jonson, who sung this of him: ere he went...

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 101, febrero de 1943.

Dudley Fitts

AN ANTHOLOGY OF CONTEMPORARY LATÍN AMERICAN POETRY

New Directions, Norfolk, Connecticut, 1942

Es común atribuir la ineficacia de los poetas que, sin otorgarse una tregua, ejercen la moderna profesión de contemporáneos (como si hubiera otra en el mundo, como si fueran habitables el pasado y el porvenir), al perverso propósito de hospedar en cada renglón y en cada hemistiquio un asombro, una alarma, una incomodidad. No estoy seguro de aprobar esa condenación. Lucio Anneo Séneca Ad Lucilium, XCl) dedica ocho palabras pasmosas al incendio que obliteró la mayor ciudad de las Galias: Una nox interfuit inter urbem maximam, et nullam; Chesteron, unas pocas más a la noche: Una nube que es más grande que el mundo y un monstruo hecho de ojos; bastan esos jemplos (y otros que puede acopiar el lector) para evidenciar que el

lenguaje no es incapaz de buenas brevedades y que una línea puede ser memorable. La culpa de los "uidobro, de los Peralta, de los Carrera Andrade, no es el abuso de metáforas deslumbrantes: es la circunstancia banal de que infatigablemente las buscan y de que infatigablemente no las encuentran.

Seiscientas páginas en octavo mayor abarca esta ovísima antología. En general, sus traducciones son váidas; en algún caso —verbigracia, el de mi poema Antelaión de amor— el texto es evidentemente inferior a la versión inglesa. (De paso, me atrevo a señalar un descuido: en la página 413, el título de la composición de César Vallejo España, aparta de mí este cáliz ha sido traducido Spain, take from me this cup; la versión correcta sería Spain, let this cup passfrom me).

Repito que las traducciones son válidas; a esa justa alabanza debo agregar que los piadosos traductores han dilapidado su ingenio, su erudición y su probidad, porque las piezas que trasladan son pésimas. Admito la indigencia tradicional de las literaturas cuyo instrumento es el español; sin embargo, sospecho que para inaugurar una antología de todo el continente hubiera sido posible exhumar un ejercicio menos insípido que Primavera & Compañía del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade. Las dos estrofas iniciales vaticinan todo el poema y aun todo el libro: El almendro se compra un vestido

para hacer la primera comunión. Los gorriones

anuncian en las puertas su verde mercancía.

La primavera ya ha vendido

todas sus ropas blancas, sus caretas de enero,

y sólo se ocupa de llevar hoy día

soplos de propaganda por todos los rincones.

Juncos de vidrio. Frascos de perfume volcados.

Alfombras para que anden los niños de la escuela.

Canastillos. Bastones

de los cerezos. Guantes muy holgados

del pato del estanque. Garza: ¡sombrilla que vuela!

Otro alabado ecuatoriano es Gonzalo Escudero. Su nota biográfica nos advierte: "Corre parejas con Jorge Carrera Andrade como dirigente de la poesía de su país. Su lira es a veces épica, con trazas palpables de la influencia de Walt Whitman". Whitman ha sido calumniado; escuchemos:

Relojería de las ostras.

¿ Qué cortesana vistió en invierno como los armiños?

Traje dominical de las cebras penitenciarias.

Las avestruces raudas son los automóviles de pluma.

Araña títere de los andamias de cristal.

Y todo, para que el murciélago abra el paraguas de la noche.

Casi todos los poetas que perjudican este penoso libro cultivan el bric-a-brac patético: Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,

¡a su indefensa página primera!

Matan el caso exacto de la estatua,

al sabio, a su bastón, a su colega,

al barbero de al lado — me cortó posiblemente.

Otros (Vicente Huidobro, Rafael Méndez Dorich, Salvador Novo, Carlos Oquendo de Amat, Alejandro Peralta),

el bric-á-brac desinteresado:

El deja al acordeón el fin del mundo

paga con la lluvia la última canción

allí donde las voces se juntan nace un enorme cedro

más confortable que el cielo.

Una golondrina me dice papá

una anemona me dice mamá.

Azul, azul allí y en la boca del lobo

Azul, Señor Cielo que se aleja

¿ Qué dice usted? ¿Hacia dónde irá?

¡Ah el hermoso brazo azul, azul!

Dad el brazo a la Señora Nube

si tenéis miedo del lobo

el lobo de la boca azul, azul

del diente largo, largo

para devorar a la abuela naturaleza.

Señor Cielo rasque su golondrina

Señora Nube apague sus anemonas.

(V. H.)

Alguien ha redactado estas fruslerías, alguien las ha enviado a la imprenta, alguien ha corregido las pruebas, alguien las ha traducido al inglés, alguien ahora las transcribe (no sin algún rubor), alguien en Kenosha, Wisconsin, o en Baton Rouge, Luisiana, las encontrará tal vez deleitables.

Fuera de una visible predilección por el verso caótico y por las metáforas incoherentes, el método seguido por el editor se confunde con el azar. Creo percibir en él esa resignación peculiar de los historiadores de la literatura y de los filólogos, que admiten y clasifican todos los libros como la astronomía clasifica todos los astros, y la paciente y generosa dermatología todos los males de la piel.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N° 102, marzo de 1943.

Howard Haycraft

MURDER FOR PLEASURE

Peter Davies, London, 1942

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: "La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del

Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor". No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en Concord (Massachusetts), otro de sus amanuenses había anotado: "Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente". (Emerson: Essays, second series).

No es arriesgado suponer que el señor Howard Haycraft ignora los dictámenes anteriores (implícitos, desde luego, en el panteísmo). Los prólogos, la solapa y la contratapa de Murder for pleasure, lo definen como un estudio crítico de la novela policial. Desdichadamente, lo histórico ha primado sobre lo crítico, lo biográfico sobre lo histórico, lo chismoso y lo baladí sobre lo biográfico.

Los juicios literarios que aventura son alarmantes. Comparar a Chesterton con el imperceptible Henry Christopher Bailey, reconocer el mayor nivel "artístico" de algunos relatos del primero —

¿qué significan ese algunos y esas desdeñosas comillas?— y preferir, finalmente, a Bailey, es uno de los mayores enigmas que han entenebrecido la tierra desde que mil y un profesores vindicaron la invasión de Polonia, pues los polacos son de raza inferior a la germánica, y la de Noruega, pues los noruegos son de raza germánica.

Ofuscado por la palabra detection, el señor Haycraft reincide en una distracción que Miss Dorothy Sayers ha inaugurado: la de clasificar las novelas por la metodología que los autores atribuyen a las pesquisas. Obtiene, así, novelas intuitivas, inductivas, deductivas, científicas, fortuitas, etcétera. Esa clasificación es inútil: en todo libro, el investigador descifra el problema, pues el autor le revela confidencialmente la solución. La metodología que le atribuyen es secundaria; lo esencial, lo intrínseco, es el problema. Una novela policial sin problema es inimaginable, no así una novela sin un detective, una novela (o cuento) impersonal que planteara un problema y que luego declarara la solución.

Un examen de la literatura policial basado en los problemas que la componen sería, creo, más encantador que este epítome. Por ejemplo: consideremos el durable problema de la pieza cerrada. La solución de Poe (The murders in the Rué Morgue) requiere un pararrayos, una ventana y un mono antropomorfo; la de Edén Phillpotts (Jig-Saw), un puñal disparado desde un fusil; la de Chesterton (The oracle of the dog), una espada y las hendijas de una glorieta; la de Cárter Dickson (The Plague Court murders), unas transitorias balas de hielo; la del ornitológico Ellery Queen (The door between), un pájaro que se lleva en el pico el arma de un suicida; la de Simenon (La nuit des sept minutes), una estufa, un caño, una piedra, un revólver y una cuerda tirante. Quedan las ingeniosas para el final: la de Gastón Leroux (Le mystere de la chambre jaune), que comporta una herida anterior y una pesadilla; la de Israel Zangwill (The Big Bow mystery), resumible así: dos personas entran conjuntamente en el dormitorio del crimen; una de ellas (que es un detective) anuncia que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para consumar el asesinato.

Sur, Buenos Aires, Año xii, n° 107, septiembre de 1943.

Sylvina Bullrich Palenque

LA REDOMA DEL PRIMER ÁNGEL

Emecé, Buenos Aires, 1943.

Alfonso Reyes ha considerado, en Tren de ondas, un tema predilecto de las neurosis, de las literaturas y de las magias: el doble, el doppelgaenger. A los ejemplos recordados por él (ficciones de Franz Werfel, de Amado Ñervo, de Chamisso, de Stevenson) cabe agregar algunos otros: la dolencia de aquellos que, según Séneca (Naturales quaestiones, I, 3), en todo tiempo y en todo lugar ven su imagen; la dolencia espectral de los japoneses, que desdobla los cuerpos de los enamorados ausentes (Hearn: The romance of the Milky Way: Goblin poetry); el simbólico William Wilson, de Poe; el relato The jolly comer, de Henry James; el mago que, vulnerado por un demonio, se convierte en cuatro mil magos, a quienes el demonio les dice: "Multiplicarse es baladí; lo difícil es volver a juntarse" (A mission to Heaven, página 278) ; el Zoroastro de Shelley, que antes de la ruina de Babilonia, se ve a sí mismo en un jardín (Prometheus unbound); el cuadro How they met

themselves, de Rossetti; las doctrinas de mundos facsimilares, ya en el espacio (Demócrito, Blanqui), ya en el tiempo (los estoicos, los pitagóricos, David Hume); la tradición rabínica de los hombres (Meyrink: Der Golem, X) que bajaron al Reino de las Tinieblas: uno regresó loco; otro, ciego; el tercero, Akiba ben Yosef, dijo haberse encontrado consigo mismo... También la felicísima variación que nos propone La redoma del primer ángel. Dos partes integran el libro; los protagonistas de la primera reaparecen en la segunda, secretamente idénticos a sí mismos, pero nacidos y educados en otro medio, sometidos a otros influjos, habituados a otra moral y a otro vocabulario. El señor de la primera dice mi mujer; el compadrito de la segunda, mi señora...

Bajo la pluma de J. L. B. (por ejemplo), un argumento así, de tipo ingenioso, hubiera sido sujetado a un férreo sistema de simetrías, de coincidencias y de contrastes. Sylvina Bullrich, sabiamente, se ha negado a esos juegos; la realidad, la credibilidad de los personajes le ha interesado más que urdir una serie de vaivenes artificiales. Rasgo admirablemente inactual: en las doscientas páginas de este libro no se incurre una sola vez en el culto romántico de los pobres (cf.

Don Segundo Sombra), que es típico del Barrio Norte, ni tampoco en el culto del Barrio Norte, que es típico de los pobres (cf. las revistas ilustradas que enseñan al país los rudimentos del servilismo y de la tontera). Un texto presocrático habla de ciertas almas egregias que, al trasmigrar entre los animales, son leones y entre los árboles de oscuro follaje son el laurel; Sebastián y Mercedes, protagonistas de esta doble novela, pasan también de un avatar a otro sin mutación fundamental.

No en las circunstancias, en ellos, está lo miserable, lo trágico. Hay en Mercedes una lúcida valentía, una especie de fuego desesperado; Sebastián, en cambio, es incapaz de toda redención, moral o intelectual; el hecho es grave, ya que la población entera de la República (sin otra verosímil excepción que la del lector) consta de Sebastián, o de imperceptibles variantes de Sebastián.

"Sebastián es un hombre de carne y hueso, con el que os topáis a menudo por la calle" declara la escritora. Nada más cierto; una de las muchas aflicciones de la vida humana es la de encontrarse en todas las calles con un Sebastián infinito; es la de comprobar con horror que uno también es Sebastián.

Sylvina Bullrich conoce con plenitud el ambiente de la primera parte; muy poco o nada, el de la última: los dolorosos conventillos de Buenos Aires. Tal es, sin duda, la razón paradójica de que la última parte sea superior. En la primera, la autora se limita a postular una realidad que no le interesa; en la segunda, tiene que recrear o inventar una realidad: problema literario. Dante, que sólo pasó cuatro días en el Infierno, lo describe mejor que Swedenborg, que durante doce años lo frecuentó.

El sentimiento de que la soledad es incorregible, de que la vida humana es atroz, de que la dicha es un error de nuestra esperanza, informa de algún modo todas las páginas de Sylvina Bullrich Palenque. Lo dice, a veces, con terribles palabras; por ejemplo, éstas de Saloma: "Quien supedite su amor a posibilidades de retribución, quien no sepa querer solo, quien alimente

esperanzas de sacrificios ajenos, quien crea posible escuchar siquiera una vez: Cuánto has hecho por mí y cuánto has perdonado, es un ser que vive fuera de la tierra y pretende que el campo le dé peces y el mar vacas". Otras, lo impone con intensidad, sin decirlo. Por ejemplo: en Saloma, la paciente multiplicación del cáncer de Irene, la agonía embotada por la morfina; en La redoma del primer ángel, el insultado nacimiento del hijo, las temerosas dichas de los pobres, más conmovedoras que el infortunio, "el día claro, templado, excepcional" en que se envenena Mercedes... A la convicción de que nuestra vida es atroz, une Sylvina Bullrich la convicción de que nuestro deber —nuestro imposible pero inevitable deber— es la felicidad y el coraje. Ese valeroso estoicismo (el de ciertas páginas de Martín Fierro, el de nuestro injuriado Almafuerte) es inherente a todos sus libros, aunque los propósitos ocasionales hayan sido otros.

En general, nada más extraño a los libros que el propósito del autor. Hernández redactó el Martín Fierro para mostrar cómo el ejército hace de un paisano decente un prófugo, un borracho y un forajido; Lugones y Rojas, para definir a ese desertor, recurren a la voz paladín... En otros libros, Sylvina Bullrich cometió la imprudencia de intercalar algunas opiniones políticas; fatalmente, quienes han juzgado esos libros han ignorado su carácter de documento trágico y han preferido condenar o alabar esas opiniones.

Saloma —horresco referens— ha sido juzgada en función de nuestra marina mercante. Esa curiosa desventura no se repetirá: La redoma del primer ángel es una intensa y pura novela, más universal que argentina, más estudiosa de las generalidades humanas que de la historia, menos actual que eterna.

Los personajes creados por la ficción sólo viven durante las escenas que les destina el arte; los de esta lúcida y vehemente novela viven entre capítulo y capítulo y hasta fuera del libro.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 111, enero de 1944.

José Bianco

LAS RATAS

Editorial Sur, Buenos Aires, 1943

Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas ficciones policiales (The murder of Roger Ackroyd, The second shot, Hombre de la esquina rosada) cuyo narrador, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, declara o insinúa en la última página que el criminal es él. Esta novela excede los límites de ese uniforme género; no ha sido elaborada por el autor para obtener una módica sorpresa final; su tema es la prehistoria de un crimen, las delicadas circunstancias graduales que paran en la muerte de un hombre. En las novelas policiales lo fundamental es el crimen, lo secundario la motivación psicológica; en ésta, el carácter de Heredia es lo primordial; lo subalterno, lo formal, el envenenamiento de Julio. (Algo parecido ocurre en las obras de Henry James: los caracteres son complejos; los hechos, melodramáticos e increíbles; ello se debe a que los hechos, para el autor, son hipérboles o énfasis cuyo fin es definir los caracteres. Así, en aquel relato que se titula The death of the lion, el fallecimiento del héroe y la pérdida insensata del manuscrito no son más que metáforas que declaran el desdén y la soledad. La acción resulta, en cierto modo, simbólica.) Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; otra, la rica y voluntaria ambigüedad. La repetida negligencia de la primera es,

verbigracia, el defecto más inexplicable y más grave de nuestro Don Segundo Sombra; básteme recordar, en las veneradas páginas iniciales, a ese chico de la provincia de Buenos Aires, que prefiere no repetir "las chuscadas de uso", a quien la pesca le parece "un gesto superfluo" y que reprueba, con indignación de urbanista, "las cuarenta manzanas del pueblo, sus casas chatas, divididas monótonamente por calles trazadas a escuadra, siempre paralelas o perpendiculares entre sí...". En lo que se refiere a la ambigüedad, quiero explicar que no se trata de la mera vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa. Se trata —en James y en Bianco— de la premeditada omisión de una parte de la novela, omisión que permite que la interpretemos de una manera o de otra: ambas contempladas por el autor, ambas definidas.

Todo, en Las ratas, ha sido trabajado en función del múltiple argumento. Es de los pocos libros argentinos que recuerdan que hay un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa. "Necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a referir" leo en el segundo capítulo. ¿Cuántos escritores de nuestro tiempo sospechan esa necesidad? ¿ Cuántos, en vez de interesar al lector, no se proponen abrumarlo e intimidarlo?

El estilo manejado por Bianco para referir su trágica fábula es engañosamente tranquilo, hábilmente simple. Lo rige una continua ironía, que puede confundirse con la inocencia. En el dramático decurso de la novela, el narrador no se inmuta una sola vez. Elude los epítetos estimativos y las alarmadas interjecciones. No usurpa la función del lector; deja a su cargo el eventual horror y el escándalo. (Que yo recuerde, sólo en este párrafo que atribuye a un profesor francés, la ironía es enfática: "Bajo cierto aspecto y en cierta medida, los experimentos bioquímicos que ha hecho Julio Heredia, el joven sabio argentino, para demostrar la influencia del aluminio en las enfermedades de los huesos y del intestino, no carecen, quizá, de una relativa importancia").

Ha primado hasta ahora en la formación de las novelas argentinas el influjo de la literatura francesa; en este libro (como en La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares) prima el influjo de las literaturas de idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y más límpida.

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. (Esas novelas, que nada tienen que ver con los problemas de la atención, de la imaginación y de la memoria, se llaman —nunca sabré por qué—psicológicas.) El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico.) El tercer género goza de la predilección de los jóvenes: niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor...1 Obras como ésta de José Bianco, premeditada, interesante, legible, —insisto en esas

básicas virtudes, porque son

infrecuentes— prefiguran tal vez una renovación de la novelística del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez.

1 A esos tres géneros, el doctor Rodríguez Larreta ha añadido un cuarto: la novela dialogada. En el prefacio, invoca (inexplicablemente) el nombre de Shakespeare; olvida (inexplicablemente) el nombre de "Gyp".

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 111, enero de 1944.

Chaucer

EL CUENTO DEL PERDONADOR

Prólogo y versión de Patricio Gannon. Emecé, Buenos Aires, 1944

A principios del siglo XIII, un mito lucrativo cundió por todas las naciones de Europa.

Nadie ignora que los méritos de los santos vastamente superan lo requerido para su redención personal; los teólogos imaginaron que ese excedente había formado en el inconcebible Cielo un depósito, el llamado tbesaurus meritorum; alguien propaló que las llaves estaban en manos del Papa; éste, para que ese depósito ideal fuera de algún provecho a la grey, toleró (y aun estableció) la venta de indulgencias. De las múltiples derivaciones de ese acto básteme citar dos: una, las noventa y cinco tesis que Lutero clavó en la puerta de la iglesia de Wittenberg; otra, este copioso cuento de Chaucer, cuyo narrador es un pardoner, un distribuidor de indulgencias.1 Desde las 1001 Noches de Shahrazad hasta los Three impostors de Machen, abundan las ficciones en las que un cuento sirve de marco general a otros cuentos; Chesterton aprovecha esa metáfora para escribir que Chaucer fue el inventor de una galería, donde los marcos suelen superar a los cuadros. En cada uno de los Canterbury Tales, debemos considerar dos valores: el valor narrativo de la fábula; el valor dramático de atribuirla a determinado interlocutor. Para este apólogo moral de los tres libertinos que salen a buscar a la Muerte pero a quienes encuentra la Muerte, Chaucer, con admirable adecuación, elige un canalla. Un canalla elocuente, versado en la historia sagrada y en la profana, un hombre que parece contar con la aprobación del autor hasta que, despachado su apólogo, un tabernero le descarga esta ira:

But by the croys which that seint Eleyne fond,

I wolde I hadde thy coillons in myn hond...

Naturalmente, transcribir tales versos es más fácil que traducirlos; Gannon ha preferido atenuarlos. Ha comprendido que Chaucer es, ante todo, un narrador. Le ha hecho el honor de sacrificar deliberadamente el sabor antiguo —ese regalo involuntario del tiempo— a la fiel traducción de cada párrafo (no de cada palabra) y de cada rasgo psicológico. Intercala, a veces, un epíteto afortunado. Así transforma:

This cokes, how they stampe, and strayne, and grinde,

And turnen substance into accident.

en: "¡Cómo los cocineros deben batir, colar y majar, a fin de transformar la substancia en deleitoso accidente!"

1 Gannon traduce literalmente perdonador. Las voces hulero y buldero, acaso tolerables en un párrafo, no lo son en un título. Don Manuel Pérez y del Rio-Cosa, que ha ejecutado una traducción integral de los Cuentos de Cantorbery (Madrid, 1921) lo llama vendedor de indulgencias y luego mercader de perdones. Tal vez, a pesar de la triple d, la mejor forma es la penúltima. Inescrutablemente, Bonilla y San Martín prefiere echacuervos.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 116, junio de 1944.

Margaret Smith

THE PERSIAN MYSTICS: ATTAR

John Murray, London, 1942.

En Alemania se propende a juzgar la literatura clásica de los persas por el influjo de esa literatura en el ecuménico Goethe (cuya más notoria virtud fue la hospitalidad con que recibió todos los influjos); en Inglaterra, por las Rubaiyat de Fitzgerald, que tienen menos de versión literal que de rapsodia autónoma, aunque su pleno goce parece requerir de nosotros el recuerdo de Ornar y el olvido, siquiera momentáneo, del traductor. En todas las naciones occidentales, el nombre de Hafiz, con su connotación de jardines, de mañanas, de ruiseñores, de rosas y de lunas, es un sinónimo perfecto de la locución poesía persa. Emerson, hacia 1876, profetizó que no sería menos preclaro el nombre de Attar y tradujo la última escena de su Coloquio de los pájaros, según la versión alemana (Viena, 1818) de Hammer-Purgstall.

Farid al-Din Attar nació en el siglo doce de nuestra era, cerca de la ciudad de Nishapur,

"patria de turquesas y espadas". El poeta Katibi, autor de la Confluencia de los dos mares, diría unos trescientos años después: "Como Attar, yo soy de los jardines de Nishapur, pero yo soy la espina de Nishapur, y él era la rosa". Attar peregrinó a la Meca; atravesó el Egipto, Siria, el Turquestán y el norte del Indostán; a su

vuelta, se consagró con fervor a la contemplación de Dios y a la composición literaria. Ha dejado ciento veinte mil dísticos; sus obras se titulan Libro del ruiseñor, Libro del consejo, Libro de los misterios, Libro del conocimiento divino, Memorias de los santos, El rey y la rosa, La declaración de las maravillas y el extraño Coloquio de los pájaros (Mantiq al-Tayr). Lo mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fue expoliada.

A través de versiones fragmentarias, el argumento del Mantiq al-Tayr me parece muy superior a su laberíntica y lánguida ejecución. El remoto rey de los pájaros, el Simurg, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos. (También Plotino —Enéadas, V, 8, 4— declara una extensión paradisíaca del principio de identidad: Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol.) El Mantiq al-Tayr ha sido vertido al francés por Garcin de Tassy; al inglés por Edward Fitzgerald; para este resumen he consultado la monografía de Margaret Smith y el tomo décimo de las 1001 Noches de Burton.

De las hagiografías que componen el Tadhkirat al-Auliya (Memorias de los santos) copio esta breve narración terapéutica: " Abú Husayn Nuri se enfermó; Yunayd le trajo rosas y fruta.

Poco después, Yunayd se enfermó; Abú Husayn Nuri fue a verlo, acompañado por sus discípulos.

Que cada uno de vosotros, les dijo, tome sobre sí una porción del mal de Yunayd. Los discípulos contestaron Así lo haremos y Yunayd se levantó sano y bueno. Entonces Abú Husayn Nuri le dijo: Eso hubieras debido hacer conmigo, en lugar de traerme flores y fruta".

Los historiadores refieren que en los últimos años de su vida (que alcanzaron a ciento diez) Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar renunció a todos los placeres del mundo, incluso la versificación.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 119, septiembre de 1944.

Francisco Ayala

EL HECHIZADO

Emecé, Buenos Aires, 1944

Hay materiales suficientes para una Antología (o Biblioteca) de la Postergación Infinita. En la primera parte podrían figurar los dialécticos: el eleata Zenón, que inventó los problemas de la tortuga, del hipódromo y de la flecha; Aristóteles, que aprovechó un lugar del Parménides para enunciar el argumento del tercer hombre; el sofista Hui Tzu, que razonó que un bastón, al que cercenan la mitad cada día, es interminable; Hermann Lotze, que negó todo influjo de A sobre B, porque el influjo constituye otro elemento C, que para influir en el segundo, exige otro elemento D, que exige otro elemento E, que exige otro elemento F; Bradley, que negó toda relación entre A y B, porque la relación constituye otro término C, que requiere otros términos D y F para relacionarse con A y con B; James, que negó que pudieran transcurrir catorce minutos, porque antes deben transcurrir siete, y antes tres y medio, y antes, uno y tres cuartos, y antes... Integrarían la segunda parte los textos literarios: los seis volúmenes de Franz Kafka; las venturosas digresiones de Sterne; el Mardi de Melville; el relato Les Captifs de Longjumeau de Léon Bloy; el relato Carcassonne de Lord Dunsany; El Hechizado.

Algo de silenciosa pesadilla tiene esta narración de Francisco Ayala. Mejor dicho, algo de inextricable sueño que está a punto de ser una pesadilla. (Dante, a juzgar por la Comedia, no tuvo jamás una pesadilla: su Infierno es un lugar en el que acontecen hechos atroces; no es un lugar atroz.) Este libro historia los inútiles trámites laberínticos de un pretendiente americano, en la corte de Carlos el Hechizado, sucesor de Felipe IV. En otras narraciones de esta índole, es inalcanzable la meta; aquí entendemos que es irrisoria y, de algún modo, irreal, como los personajes de la ficción.

Ya nos advierte el prólogo: "En El Hechizado no hay nadie que viva nada; ni hay hombres, ni verdadera vida. Hay el solo poder, su armazón vacío". Los universos de Kafka y de Hermán Melville son angustiosos; en el de Ayala percibimos, bajo la agitación vermicular de sus multitudes, una quieta y atroz desesperación. La escena muda que corona la fábula —el encuentro con Carlos el Hechizado, en una cámara recóndita del palacio— está en las páginas finales y asimismo en una de las primeras; en esa iteración hay algo de espejo infinito.

Por su economía, por su invención, por la dignidad de su idioma, El Hechizado es uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas. Entiendo que podemos equipararlo con

La prueba de las promesas de donjuán Manuel (o con su original arábigo) y con el Yzur de Lugones.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 122, diciembre de 1944.

Manuel Peyrou

LA ESPADA DORMIDA

Sur, Buenos Aires, 1944

Acerca de esta Espada dormida, se pronunciará inevitablemente el nombre de Chesterton.

La cuidadosa irrealidad, los pulcros misterios, la economía y el ingenio del diálogo, justifican esa aproximación y quizá la exigen, pero los cuentos policiales de Chesterton suelen adolecer de un propósito apologético y éstos de Manuel Peyrou son felices como aquellas New Arabian Nights en que el joven Stevenson propuso una versión del futuro Eduardo Séptimo de Inglaterra, bajo la cariñosa especie del Príncipe Florizel de Bohemia. Tan hábilmente disimulan estas ficciones los arduos y tenaces borradores que sin duda los precedieron, que corren el albur de parecer meros favores del azar y la negligencia, meras felicidades fortuitas. Tal no es la verdad, por supuesto; el malhadado azar puede suministrar a sus clientes las opera omnia de Vicente Huidobro o un verso de Ezra Pound, pero no un solo párrafo de Johnson o el más tenue diálogo de este libro. Todo en él ha sido premeditado, todo parece una improvisación venturosa, un don accidental de las divinidades secretas.

Una superstición de nuestro tiempo juzga que un libro que debate un problema es, de antemano, superior a otro libro que únicamente quiere encantar. Sin embargo, las irresponsables 1001 Noches han sobrevivido a infinitos poemas alegóricos, densos de erudición alcoránica; La hora de todos de Quevedo a su Política de Dios y gobierno de Cristo; Huckleberry Finn a los laboriosos productos de Norris y de Dreiser. La espada dormida es, ante todo, un libro agradable.

¿Necesitaré agregar que ese epíteto no encierra el menor matiz de condescendencia y que un libro que propone (y que logra) la felicidad del lector es, en cualquier época de la historia, en cualquier país del planeta, algo agradecible e impar?

En estos cuentos ejemplares, Manuel Peyrou demuestra comprender lo que no han comprendido los individuos del erróneo y funesto Detection Club: el cuento policial nada tiene que ver con la investigación policial, con las minucias de la toxicología o de la balística. Puede perjudicarlo todo exceso de verosimilitud, de realismo; trátase de un género artificial, como la pastoral o la fábula. Por eso es conveniente que su acción esté ubicada en otro país. Así lo entendió Poe, su inventor, con su Rué Morgue y con su Faubourg Saint-Germain; así Chesterton, que prefiere un Londres fantasmagórico. Tales artificios impiden que para juzgar la ficción (en la que priman el rigor y el asombro) se recurra a la mera realidad (en la que priman la rutina y la delación, el imprevisible azar y el vano detalle). Quienes reprochan a Peyrou la elección de escenarios extraños, olvidan que en un cuento policial escrito en Buenos Aires, Buenos Aires no debe figurar, o sólo puede figurar deformado, como en las páginas de Bustos Domecq.

Toda improbable antología futura que no incluya La espada dormida o La playa mágica me parecerá, bien lo sé, un libro inexplicable y algo monstruoso.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 127, mayo de 1945.

Adolfo Bioy Casares

EL SUEÑO DE LOS HÉROES

Losada, Buenos Aires, 1954

A despecho del pecado original, se entiende que lo malo viene de afuera: picardías foráneas han corrompido (mejor dicho, están a punto de corromper) la nativa nobleza de cada pueblo. Éstos, por un favor especial de la Providencia, no dejan nunca de contar, sin embargo, con una clase de hombres cuya misión es preservar esa nobleza; paradójicamente, tales guardianes no son los hombres cultos sino los más oscuros y anónimos. Leñadores, pastores, pescadores y aun chacareros cumplen esa función en Europa; como individuos serán pobres patanes, pero en ellos está, de algún modo, la sustancial virtud de la estirpe. Censurarlos se juzga blasfematorio; después de una derrota cabe opinar que los jefes han sido los traidores o inhábiles pero no que la tropa ha sido cobarde. El mito judío de los 36 hombres puros, que justifican, en cada generación, el mundo ante Dios, es acaso una extensión cósmica de aquella idea, ya que se afirma que esos pilares secretos del universo son mendigos o vagabundos.

Aquí el hombre del secreto es el gaucho. Cargas de caballería y vastas empresas nos propone la historia, pero la figura en la que el argentino encuentra su símbolo es la del hombre solo y valiente, que en un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo. Sarmiento, Hernández, Ascasubi, del Campo, Gutiérrez y

Carriego han forjado ese mito del peleador.

Hacia mil novecientos veintitantos, Güiraldes pudo aún escribir (y nosotros leer con credulidad) su Don Segundo Sombra, cuyo propósito mítico es evidente. La obra de Güiraldes es lo que en alemán se llama un Bildungsroman, una novela cuyo tema es la formación de un carácter; don Segundo enseña al protagonista su lección de coraje y de soledad. En el curso de este libro tan claro no hay, quizá, una vacilación, pero su tono general es nostálgico y aun elegiaco. Los hechos esenciales han ocurrido antes de iniciarse la historia; las presuntas hombradas de don Segundo quedan en un irrecuperable pasado. La fábula transcurre en el norte de la provincia de Buenos Aires a fines del siglo XIX o a principios del XX; ya la chacra y el gringo estaban ahí, pero Güiraldes los ignora.

El sueño de los héroes, de Bioy Casares, nos ofrece una última versión del mito secular.

Desde que Don Segundo se publicó, han pasado treinta años y muchas cosas, y nadie honradamente se asombrará de que nuestro fervor haya declinado. La historia se repite en otro escenario y con otros actores. La pampa de Güiraldes y el barrio criollo de Carriego están lejos; Emilio Gauna es un muchacho que trabaja en un taller mecánico y Sebastián Valerga —un personaje turbio y aparatoso que se hace llamar el doctor Valerga — encarna el duro ayer para él, la hermosa tradición del coraje. Al final se revela que este mentor es un hombre siniestro; la revelación nos choca y hasta nos duele, porque nos hemos identificado con Gauna, pero confirma las fugaces sospechas que inquietaron nuestra lectura. Gauna y Valerga se traban en un duelo a cuchillo y el maestro mata al discípulo. Ocurre entonces la segunda revelación, harto más asombrosa que la primera; descubrimos que Valerga es abominable, pero que también es valiente.

El efecto alcanzado es abrumador. Bioy, instintivamente, ha salvado el mito, i Qué pasaría si en la última página del Quijote, don Quijote muriera bajo el acero de un verdadero paladín, en el mágico reino de Bretaña o en las remotas playas de Ariosto?

Mucho se ha escrito, y se escribirá, sobre esta novela admirable; sobre la descuidada felicidad de su estilo oral, sobre su trama onírica, sobre el hábil manejo del carnaval para facilitar lo fantástico. Yo he preferido destacar su valor como símbolo. Cabe sospechar que los argentinos podemos concebir una sola historia; la amarga y lúcida versión que Adolfo Bioy Casares ha ideado corresponde con trágica plenitud a estos años que corren.

Sur, Buenos Aires, N° 235, julio-agosto de 1955.

Adolfo Bioy

ANTES DEL NOVECIENTOS, Buenos Aires, 1958.

A trueque de infringir alguna vez las transitorias reglas de juego que son el arte literario de cada época, los mejores libros pueden ser obras de escritores ocasionales. El profesional suele confundir los medios y el fin y subordinar el éxito verdadero al éxito técnico; no así el hombre de buenas lecturas, que emprende al cabo de los años la redacción de un libro. El mayor riesgo que lo acecha es la tentación de exhibir un vocabulario variado; salvado ese peligro y otros menores, puede hacer obra duradera. La historia de las letras de América abunda en confirmaciones; bástenos recordar el caso de aquel periodista, que compuso en una pieza de hotel El gancho Martín Fierro. Otro muy claro ejemplo nos ofrece este libro de Adolfo Bioy.

Además del hecho esencial de la personalidad de su autor, diversas circunstancias han favorecido la escritura de este libro admirable. Es verosímil conjeturar que lo han precedido muchos borradores orales, ya que se trata de memorias que antes de pasar al papel se habrán pulido y afinado en el diálogo.

Imaginar que en otras épocas fue más diversa y abundante la vida es una conjetura arriesgada y de raíz nostálgica; hay ciertas experiencias fundamentales que nos parecen inherentes a la condición humana, en cualquier tiempo y en cualquier latitud. Los estoicos vieron en la existencia una serie pleonástica de repeticiones inútiles y juzgaron que quien ha vivido treinta años ha mirado todas las cosas. Es innegable, sin embargo, que los hombres del patriciado argentino —

lo que el rencor hoy llama la oligarquía— conocieron intensa y personalmente dos plenitudes antagónicas del vivir: la urbana y la rural. Buenos Aires les brindó la primera y la llanura ecuestre la otra. De esa curiosa conjunción de dos modos vitales nació la literatura gauchesca, hija de hombres de ciudad que eran también hombres de campo. A todo ello sumemos el hecho de que la Conquista de América se dilató en esta región hasta 1880; los complicados reinos de México y del Perú cedieron al primer embate español, pero las lanzas de Namuncurá y de Pincén mantuvieron su errante libertad contra los regimientos que volvían de la guerra del Paraguay... Ni las clases medias ni el pueblo ni la nueva clase industrial conocen esa dualidad urbana y agreste que fue privilegio del hacendado; la obra de Adolfo Bioy es un documento precioso y acaso último de un tiempo que se fue.

Antes del novecientos ya forma parte de esa genérica memoria argentina que abarca los Recuerdos de Provincia y Los que pasaban, y el Far away and long ago que compuso en inglés y acaso pensó en mal español William Henry Hudson. Algún escritor del siglo xix ha sospechado que toda labor literaria es fatalmente autobiográfica; ello, con un ligero y mágico énfasis, equivale a decir que todo libro es una confesión y que las muchas líneas que un hombre escribe a lo largo del tiempo acaban por formar su retrato. Adolfo Bioy no quiere ocupar el primer plano de su obra; nada menos parecido a una efusión o exhibición que sus tranquilas páginas, en las que ciertamente

no faltan rasgos irónicos o patéticos. La cortesía del autor es omnipresente; detrás de los hechos que narra cabe adivinar otros, más agrios, que ha preferido silenciar o atenuar. Como en las reticentes memorias de Rudyard Kipling, este recato ahonda y define la personalidad del autor que sentimos íntimamente.

En toda profecía hay un riesgo, pero yo creo percibir en este volumen el carácter duradero y sereno de una obra clásica. Gracias al doctor Bioy, hombres molestos y valientes del Sur habrán de perdurar, sin saberlo, en la imaginación de las generaciones futuras.

Sur, Buenos Aires, N° 257, marzo-abril de 1959.

MISCELANEA

POR UNA NUEVA LEY DE PROTECCIÓN INTELECTUAL

Los artículos publicados en el número 38 de Sur contra las ediciones fraudulentas, han logrado ya, además de remover el ambiente público, una consecuencia positiva. Es el manifiesto que un núcleo muy importante de escritores argentinos, entre quienes figuran los más calificados del país, ha dado a la publicidad, pidiendo una nueva ley de propiedad intelectual. He aquí el texto completo:

"La deficiencia del régimen de protección de los derechos intelectuales que establece la ley 11.723, actualmente en vigencia, es pública y notoria, al punto de que el mismo órgano encargado de su aplicación, el poder judicial, ha reconocido explícitamente, en la última memoria de la Cámara de Apelaciones en lo criminal y correccional de la capital, que "la ley llamada de

'propiedad intelectual' demanda que se precisen en su verdadero significado las distintas previsiones que contiene". La prensa responsable del país, con terminante unanimidad, acaba de señalar los errores de dicha ley, y el poder ejecutivo los ha considerado implícitamente como tales al auspiciar ante el Congreso de la Nación el proyecto de nuevo código penal, en cuya exposición de motivos se expresa que "la ley 11.723 que hoy rige, confusa y sin técnica, ha dado lugar a dificultades enormes en su aplicación".

"Tales hechos, unidos al veredicto ya librado por la conciencia pública respecto a esta cuestión, nos exime de extendernos en consideraciones jurídicas u otros alegatos para demostrar la ineficacia del sistema implantado por la ley aludida, cuyas fallas prácticamente dejan a la producción intelectual en un irritante desamparo. Hoy, como ayer, los autores quedan burlados rudamente en sus derechos, despojados y perjudicados en diferentes formas; las ediciones clandestinas aumentan cada día; se adulteran y mutilan las obras reproducidas sin consentimiento; se usurpan los telegramas periodísticos; se avasalla el inalienable derecho moral del autor y se desconoce su legítimo beneficio, mientras la impunidad más absoluta estimula todavía a los culpables.

"Semejante insuficiencia del régimen legal actualmente en vigor en esta materia no sólo afecta los derechos de los escritores argentinos sino que perjudica también de manera muy considerable los intereses de los escritores extranjeros, cuyas obras circulan profusamente en nuestro país en ediciones ilícitas, lo que arroja gran descrédito sobre el nombre de la nación, que está siendo señalada en el extranjero como un centro de piratería editorial.

"Fundados en hechos tan significativos y concluyentes como los que acabamos de expresar, los escritores abajo firmados planteamos la necesidad impostergable de proceder al reemplazo de la ley 11.723, cuyo régimen no nos sirve, porque es deficiente, erróneo e ineficaz, y cuyo espíritu rechazamos porque no coloca en su debida jerarquía a la creación intelectual.

"Manifestamos, pues, nuestro propósito de llevar a puerto estas declaraciones, presentando con ocasión de la próxima apertura del Congreso la reclamación formal que corresponde, mediante lo cual no dudamos llegar a ser atendidos en aquello que el país nos debe".

Firman este documento los siguientes escritores:

Ángel Acuña, Rafael Alberto Arrieta, Eduardo Acevedo Díaz, Margarita Arsamasseva, Enrique Anderson Imbert, María Raquel Adler, Julio Aramburu, Enrique Banchs, Leónidas Barletta, Ernesto Mario Barreda, Ángel J. Battistesa, Francisco Luis Bernárdez, José Bianco, Narciso Binayán, Mateo Booz, Herminia Brumana, Carmelo M. Bonet, Adolfo Bioy Casares, Alfredo R.

Búfano, Augusto Bunge, Jorge Luis Borges, Susana Calandrelli, Rosa Bazán de Cámara, Miguel A.

Camino, Cupertino del Campo, Bernardo Canal Feijóo, Arturo Cancela, Ramón J. Cárcano, Elias Cárpena, Armando Cascella, Leonardo J. Castellani, Arturo Cerretani, Manuel Conde Montero, C.

Córdova Iturburu, Abel Cháneton, Atilio Chiappori, Juan Carlos Dávalos, Augusto Mario Delfino, Antonio Dellepiane, Justo G. Dessein Merlo, Atilio Dell'Oro Maini, Leopoldo Díaz, Max Dickmann, Adán C. Dichl, María Alicia Domínguez, Osvaldo Horacio Dondo, Héctor I. Eandi, Juan Pablo Echagüe, Carlos Alberto Erro, Fermín Estrella Gutiérrez, Vicente Fatone, Macedonio Fernández, Tristán Fernández, José Fernández Coria, B. Fernández Moreno, Juan Filloy, Julio Fíngerit, Alberto Franco, Juan Fuscaldo, Lisandro Z. D. Galtier, Manuel Gálvez, Delfina Bunge de Gálvez, Juan Carlos García Santillán, Alberto Gerchunoff, Oliverio Girondo, Arturo F. González, Bernardo González Arrilli, Eduardo González Lanuza, Enrique González Trillo, Alcides Greca, Guillermo Guerrero Estrella, Ataliva Herrera, Benigno Herrero Almada, Eugenio Julio Iglesias, Julio Irazusta,

Bruno Jacovella, Rafael Jijena Sánchez, Leopoldo Lugones, Benito Lynch, Alfonso de Laferrere, Norah Lange, José Luis Lanuza, Enrique Larreta, Carlos Alberto Leuman, Ricardo Levene, Enrique Loncán, Raimundo Lida, Arturo Lorusso, Pilar de Lusarreta, Roberto Levillier, Eduardo Mallea, Juan Mantovani, Leopoldo Marechal, Roberto Mariani, Sixto C. Martelli, Alvaro Melián Lafinur, Arturo S. Mom, José María Monner Sans, Ernesto Morales, Enrique Mallca Abarca, Carlos Mouchet, Carlos Mastronardi, Conrado Nalé Roxlo, Carlos Obligado, Victoria Ocampo, Pedro Miguel Obligado, María Rosa Oliver, Héctor Olivera Lavié, Roberto A. Ortelli, Juan L. Ortiz, Luis Ortiz Behety, Arturo Orzábal Quintana, José León Pagano, Alberto Palcos, Francisco Peyró, José Pedroni, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, César E. Pico, Juan Osear Ponferrada, Josué Quesada, Sigfrido A. Radaelli, Luis Reissig, Héctor R. Ratto, Emilio Ravignani, Horacio Rega Molina, Agustín Rivero Astengo, Francisco Romero, Erwin F. Rubens, Aníbal Sánchez Reulet, Luis Emilio Soto, Alfonsina Storni, Emilio Suárez Calimano, Pablo Suero, Saúl Taborda, Gastón O.

Talamón, Fausto de Tezanos Pinto, César Tiempo, José Torre Revello, Ricardo Tudela, Manuel Ugartc, Mariano de Vedia y Mitre, Ángel Vassallo, Arturo Vázquez Cey, Marcos Victoria, Pedro Juan Vignale, Amado Villar, Rómulo Zabala, Lisardo Zía.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N° 40, enero de 1938.

MORAL Y LITERATURA

1. ¿ Tiene razón Osear Wilde cuando sostiene que no hay libros morales o inmorales, sino únicamente libros bien o mal escritos?

2. ¿Hace bien Antón Chéjov en afirmar que su arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que está mal robar caballos?

3. ¿Debe seguirse a Gide cuando sostiene que con buenos sentimientos se hace mala literatura?

4. ¿O queda la posibilidad de imaginar que la belleza de un libro puede surgir, en parte al menos, de su moralidad explícita o implícita; que el arte puede consistir en agregar que está mal robar caballos, y que con buenos sentimientos puede hacerse, no sólo mala, sino también buena literatura?

De Jorge Luís Borges:

En razón misma de su tono imperioso, el aforismo de Wilde me parece más apto para cerrar que para abrir una discusión. Quizá no hay libros inmorales, pero hay lecturas que lo son, claramente. El Martín Fierro (amplío aquí una observación de María Rosa Oliver) fue escrito para demostrar que el ejército convierte en vagabundos y en forajidos a los hombres de campo; es leído inmoralmente por quienes buscan los placeres de la ruindad (consejos de Vizcacha), de la crueldad (pelea con el moreno), del sentimentalismo de los canallas y de la bravata orillera (passim). Otras publicaciones son inmorales de intención y de ejecución. Así, yo tengo para mí que una de las causas del entontecimiento gradual de los argentinos son las revistas populares: notorias cátedras de codicia y de servilismo. ¿Qué decir de esos instrumentos que rebajan el universo a una suma de ceremonias oficiales y de ceremonias mundanas, que no proponen otro ideal que el ocioso vivir de los millonarios, que reducen la historia del país a una lista completa de concurrentes al Teatro de la Ranchería, que interminablemente añoran al mazorquero, al negro esclavo y al virrey, que prodigan los campeonatos de golf, los torneos de bridge, los extensos gauchos apócrifos de Quirós y los árboles genealógicos? No nos dejemos embaucar por la connotación sexual de la palabra inmoralidad; más inmoral que fomentar la lascivia es fomentar el servilismo o la estolidez.

Stevenson (Ethical studies) observa que un personaje de novela es apenas una sucesión de palabras y pondera la extraña independencia que parecen lograr, sin embargo, esos homúnculos verbales. El hecho es que una vez lograda esa independencia, una vez convencidos los lectores de que tal personaje no es menos vario que los que habitan la "realidad" (quienes, por lo demás, tampoco son, o somos, otra cosa que una serie de signos), el juicio moral del autor importa poco.

Además, todo juicio es una generalización, una mera vaguedad aproximativa. Para el novelista, como tal, no hay personajes malos o buenos; todo personaje es inevitable. I understand everything and everyone, declara Bernard Shaw, and am nobody and nothing.

Cabe, por consiguiente, decir a Chéjov: Si los ladrones de caballos son reales, la opinión de su autor no los modifica.

Vedar la ética es arbitrariamente empobrecer la literatura. La puritánica doctrina del arte por el arte nos privaría de los trágicos griegos, de Lucrecio, de Virgilio, de Juvenal, de las Escrituras, de San Agustín, de Dante, de Montaigne, de Shakespeare, de Quevedo, de Browne, de Swift, de Voltaire, de Johnson, de Blake, de Hugo, de Emerson, de Whitman, de Baudelaire, de Ibsen, de Butler, de Nietzsche, de Chesterton, de Shaw; casi del universo.

1 Responden también Victoria Ocampo, José Bianco y Roger Caillois.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 126, abril de 1945.

AGRADECIMIENTO A LA SOCIEDAD ARGENTINA DE ESCRITORES

La Sociedad Argentina de Escritores otorgó el Gran Premio de Honor a Jorge Luis Borges por su libro Ficciones 1. Al final del banquete que le ofrecieron con ese motivo, Borges pronunció las siguientes palabras:

Me conmueve, me enternece, me enorgullece, la distinción que acaban de depararme. No sé cómo expresar mi agradecimiento, sin que lo contaminen de algún modo la humildad o la vanidad.

El destino ha tramado sabiamente las circunstancias de este honor: la singular calidad de los escritores que

forman el jurado, la unanimidad de su fallo, la victoria y la paz, que parecen permitir la felicidad sin remordimiento, los veinte años de tarea crepuscular que han precedido a la donación de este símbolo. Mitrídates Eupator (si no en la mera realidad, en los versos alegóricos de Emerson) se alimentaba de azarosos venenos; también el hombre se alimenta de sombra, de amargura, de frustración, de inacabables tardes inútiles y de olvido.

Me alegra que la obra destacada por el primer dictamen de la Sociedad de Escritores sea una obra fantástica. Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral; sé que es el más antiguo, sé que, bajo cualquier latitud, la cosmogonía y la mitología son anteriores a la novela de costumbres. Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico. Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluye sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal.

Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) en las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó al amigo en la luna y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra. Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas?

De los libros que desde entonces he publicado, no me desplacen dos: el primero, que de un modo secreto pero sensible, prefigura a los otros; el último, que contiene y supera a los anteriores.

Tengo a medio imaginar, a medio escribir, otra serie de cuentos. El tema del primero es una inscripción que hace un siglo de siglos dejó un dios en este planeta para que fuera descifrada y obedecida en el fin de los tiempos; esa inscripción (que no comprendemos aún) son las rosetas jeroglíficas que decoran la piel de los jaguares. El del segundo —que ocurre en la frontera del Brasil— es un contrabandista argentino que conspira contra el capitán de la banda; sus graduales maniobras son victoriosas, pero comprende al fin, antes de que lo derribe un balazo, que desde la

primera lo han denunciado, y que le han permitido hacer lo que ha hecho, porque ya estaba condenado a morir, porque ya lo daban por muerto. Otro, el más ambicioso, describe una indiferente y ruinosa comunidad de hombres inmortales; en esos hombres, como en vastos espejos, se consideran los problemas de la ética y de la identidad personal. Otra de esas ficciones constará de un diálogo tranquilo y abstracto; gradualmente se comprenderá que sucede en un arrabal de Jerusalén; gradualmente, se comprenderá que los interlocutores son Judas y Jesús...

Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor.

Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatada por la retórica, agravada por el fervor o disimulada por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No menos candoroso que ese tema sería cualquier propósito de abolirlo. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna.

1 La Comisión Nacional de Cultura decidió dar el premio anual de literatura a dos escritores realistas menores. Borges, que había presentado su libro El jardín de senderos que se bifurcan, Sur, 1941, quedó en segundo lugar y sólo obtuvo el voto de Eduardo Mallea. En julio de 1942, José Bianco organizó un número de la revista Sur en "Desagravio a Borges", en el que participaron los principales escritores. Tres años después, la S.A.D.E. creó este premio y se lo otorgó a Borges por Ficciones, Sur, 1944. (Dato de John King, op. cit., pág. 147).

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N° 129, julio de 1945.

PALABRAS PRONUNCIADAS POR JORGE LUIS BORGES

en la comida que le ofrecieron los escritores1

"Hace un día o un mes o un año platónico (tan invasor es el olvido, tan insignificante el episodio que voy a referir) yo desempeñaba, aunque indigno, el cargo de auxiliar tercero en una biblioteca municipal de los arrabales del Sur. Nueve años concurrí a esa biblioteca, nueve años que serán en el recuerdo una sola tarde, una tarde monstruosa en cuyo decurso clasifiqué un número infinito de libros y el Reich devoró a Francia y el Reich no devoró las Islas Británicas, y el nazismo, arrojado de Berlín, buscó nuevas regiones. En algún resquicio de esa tarde única, yo temerariamente firmé alguna declaración democrática; hace un día o un mes o un año platónico, me ordenaron que prestara servicios en la policía municipal. Maravillado por ese brusco avatar administrativo, fui a la Intendencia. Me confiaron, ahí, que esa metamorfosis era un castigo por haber firmado aquellas declaraciones. Mientras yo recibía la noticia con debido interés, me distrajo un cartel que decoraba la solemne oficina. Era rectangular y lacónico, de formato considerable, y registraba el interesante epigrama Dele-Dele. No recuerdo la cara de mi interlocutor, no recuerdo su nombre, pero hasta el día de mi muerte recordaré esa estrafalaria inscripción. Tendré que renunciar, repetí, al bajar las escaleras de la Intendencia, pero mi destino personal me importaba menos que ese cartel simbólico.

No sé hasta dónde el episodio que he referido es una parábola. Sospecho, sin embargo, que la memoria y el olvido son dioses que saben bien lo que hacen. Si han extraviado lo demás y si retienen esa absurda leyenda, alguna justificación los asiste. La formulo así: las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez. Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y mueras prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez... Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor. ¿Habré de recordar a lectores del Martín Fierro y de Don Segundo que el individualismo es una vieja virtud argentina?

"Quiero también decirles mi orgullo por esta noche numerosa y por esta activa amistad."

8 de agosto de 1946.

1 Borges se vio obligado a renunciar a su cargo en la biblioteca Miguel Cañé. Victoria Ocampo narra el episodio: "Sorprendido por el nombramiento de inspector de aves de corral, Borges preguntó a un alto funcionario municipal por qué había sido elegido para el puesto, habiendo tantos empleados capaces de ocuparlo. '¿Fue usted partidario de los aliados?', le interrogó el funcionario. 'Sí', dijo Borges. 'Entonces, ¡qué quiere!'" (V. Ocampo, "Visión de Jorge Luis Borges", Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, N° 55, diciembre de 1961).

Sur, Buenos Aires, Año XV, N° 142, agosto de 1946.

MACEDONIO FERNÁNDEZ (1874-1952)

Palabras de Jorge Luis Borges ante la bóveda en que se guardan los restos de Macedonio Fernández.

Un filósofo, un poeta y un novelista mueren en Macedonio Fernández, y esos términos, aplicados a él, recobran un sentido que no suelen tener en esta república.

Filósofo es, entre nosotros, el hombre versado en la historia de la filosofía, en la cronología de los debates y en las bifurcaciones de las escuelas; poeta es el hombre que ha aprendido las reglas de la métrica (o que las infringe, ostentosamente) y que sabe, también, que puede versificar su melancolía, pero no su envidia o su gula, aunque tales pasiones sean fundamentales en él; novelista es el artesano que nos propone cuatro o circo personas (cuatro o cinco nombres) y los hace convivir, dormir, despertarse, almorzar y tomar el té hasta llenar el número exigido de páginas. A Macedonio, en cambio, como a los hindúes, las circunstancias y las fechas de la filosofía no le importaron, pero si la filosofía. Fue filósofo, porque anhelaba saber quiénes somos (si es que alguien somos) y qué o quién es el universo. Fue poeta, porque sintió que la poesía es el procedimiento más fiel para transcribir la realidad. Macedonio, pienso, pudo haber escrito un Quijote cuyo protagonista diera con aventuras reales más portentosas que las que le prometieron sus libros. Fue novelista, porque sintió que cada yo es único, como lo es cada rostro, aunque razones metafísicas lo indujeron a negar el yo. Metafísicas o de índole emocional, porque he sospechado que negó el yo para ocultarlo de la muerte, para que, no existiendo, fuera inaccesible a la muerte.

Toda su vida, Macedonio, por amor de la vida, fue temeroso de la muerte, salvo (me dicen) en las últimas horas, en que halló su coraje y la esperó con tranquila curiosidad.

íntimos amigos de Macedonio fueron José Ingenieros, Ignacio del Mazo, Carlos Mendiondo, Julio Molina

Vedia, Arturo Múscari y mi padre; hacia 1921, de vuelta de Suiza y de España, heredé esa amistad. La República Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie y que aún no era la cultura, pero hablé un par de veces con Macedonio y comprendí que ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los Tribunales, descubría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa. Yo pasaba los días leyendo a Mauthner o elaborando áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación, ultraísta; la certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar las semanas. En el decurso de una vida ya larga, no hubo conversación que me impresionara como la de Macedonio Fernández, y he conocido a Alberto Gerchunoff y a Rafael Cansinos Assens. Se habla de la irreverencia de Macedonio. Éste pensaba que la plenitud del ser está aquí, ahora, en cada individuo; venerar lo lejano le parecía desdeñar o ignorar la divinidad inmediata; de ese recelo procedieron sus burlas contra viejas cosas ilustres.

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el Zaddik, cuya doctrina de la Ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley. Algo de Zaddik hubo en Macedonio. Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas.

No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble.

Las mejores posibilidades de lo argentino —la lucidez, la modestia, la cortesía, la íntima pasión, la amistad genial— se realizaron en Macedonio Fernández, acaso con mayor plenitud que en otros contemporáneos famosos. Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia, y precisamente por serlo, pudo bromear (como Estanislao del Campo, a quien tanto quería) sobre el gaucho y decir que éste era un entretenimiento para los caballos de las estancias.

Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita.

Definir a Macedonio Fernández parece una empresa imposible; es como definir el rojo en términos de otro color; entiendo que el epíteto genial, por lo que afirma y lo que excluye, es quizá el más preciso que puede hallarse. Macedonio perdurará en su obra y como centro de una cariñosa mitología. Una de las felicidades de mi vida es haber sido amigo de Macedonio, es haberlo visto vivir.

Sur, Buenos Aires, N° 209-210, marzo-abril de 1952.

EL CASO "LOLITA"

Con motivo del decreto de la Municipalidad de Buenos Aires que califica de "inmoral" la novela Lolita de Vladimir Nabokov y que determinó el secuestro de dicha novela, Sur llevó a cabo una encuesta entre los escritores argentinos.1

Encuesta de "Sur"

1. ¿ Cree usted que un poder político deba ejercer la facultad de censurar obras literarias?

2. ¿ Cuáles son los límites y el criterio con que esa facultad debe ejercerse?

3. ¿ Cree usted que en el caso de Lolita, de Vladimir Nabokov, esa facultad ha sido ejercida con acierto?

De Jorge Luis Borges

No puedo intervenir con eficacia en esta polémica. No he leído el volumen de Nabokov y no pienso leerlo, ya que la longitud del género novelesco no condice ni con la oscuridad de mis ojos ni con la brevedad de la vida humana. Son contados los libros —las Mil y Una Noches, diremos, o el Orlando Furioso— de cuya esencia misma es inseparable la longitud, porque nos da la certidumbre de que en sus páginas podemos perdernos como en un sueño o una música; las muchas páginas, en general, son promesa de tedio y obra de la mera rutina.

En el prefacio de Dorian Gray se niega que un libro pueda ser inmoral, pero en el texto se refiere que Dorian fue envenenado por un libro, como otros por un abanico o por una antorcha. (El apólogo entero, por lo demás, nada significa si no hay leyes morales.) Para casi toda la gente, los conceptos de moralidad e inmoralidad se reducen a lo sexual; no se piensa que un libro es inmoral porque enseña crueldad (Hemingway) o vanidad (Baudelaire). Si no me engaño, existe una razón de orden psicológico para que la menos peligrosa de las

buenas o malas literaturas sea la pornográfica. En el Adonis de Marino se describen cinco palacios consagrados al goce de los cinco sentidos, pero nuestra memoria es menos rica que los palacios del poeta y sólo es capaz de recrear percepciones auditivas y visuales, pero no el placer o el dolor, de los que apenas sobreviven las circunstancias. De ahí procede la ineficacia de los infiernos literarios, que prodigan vanamente lagos de fuego y montes de afilados cuchillos; de ahí también la de las escrituras eróticas. Su mejor instrumento es la sugestión; harto más vivido que el blanc couple nageur de Mallarmé es el But ye loveres, that bathen in gladnesse de Chaucer.

En cuanto a la censura, entiendo que las autoridades municipales no deben usurpar esta función del poder judicial.

1 Responden también Victoria Ocampo, Juan Adolfo Vázquez, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, Silvina Ocampo, Carmen Gándara y Virgilio Pinera.

Sur, Buenos Aires, N° 260, septiembre-octubre de 1959.

El caso "Lolita"

DECLARACIÓN DE UN GRUPO DE INTELECTUALES

La prohibición de la novela Lolita de Valdimir Nabokov configura, a nuestro juicio, un atentado contra una de las libertades fundamentales que garantiza la Constitución Argentina.

Prohibir la libre circulación y por lo tanto el libre examen de una obra de carácter literario, de un autor de prestigio mundial, por apreciaciones subjetivas de un funcionario público respecto a la presunta moralidad o inmoralidad de la citada obra, implica una grave amenaza para toda actividad espiritual, puesto que, con idéntico criterio, ciertas obras importantes de la literatura universal podrían ser puestas en cuestión y prohibidas. Los que firmamos esta declaración no compartimos un juicio unánime respecto a la citada obra. Pero entendemos que, dada su jerarquía artística, ninguna autoridad pública está realmente facultada para impedir la libre polémica por

parte de los intelectuales y el libre examen por parte de los lectores respecto a dicha novela. El

"proteccionismo" y el "paternalismo" morales han sido siempre características de los regímenes políticos despóticos que mayor inmoralidad han alentado en los pueblos que rigieron.

Margarita Aguirre, Enrique Anderson Imbert, Raúl Aráoz Anzoátegui, José P. Barreiro, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, José Blanco Amor, Jorge Luis Borges, Jorge Clavetti, Bernardo Canal Feijóo, Adolfo P. Carpió, José Edmundo Clemente, Nicolás Cócaro, Córdova Iturburu, Hugo W.

Cowes, Rosa Chacel, Atilio Dabini, Carmen Da Silva, Guillermo Díaz Doín, José Donoso, Luis de Elizalde, Virginia María Erhart, Fermín Estrella Gutiérrez, Carlos Alberto Erro, Sara Gallardo, Juan Carlos Ghiano, Alberto Girri, Roberto F. Giusti, Federico González Frías, Alfredo González Garaño, Eduardo González Lanuza, Beatriz Guido, Juan José Hernández, Alicia Jurado, Alicia Justo, Mario A. Lancelotti, Norah Lange, Luis María Lozzia, Eduardo Mallea, Fryda Shultz de Mantovani, Juan Mantovani, Tomás Eloy Martínez, Carlos Mastronardi, Adolfo Mitre, Rodolfo Enrique Modern, Ricardo E. Molinari, Manuel Mujica Lainez, H. A. Murena, Conrado Nalé Roxlo, Silvina Ocampo, Miguel Alfredo Olivera, Jorge A. Paita, Félix della Paolera, Manuel Peyrou, Enrique Pezzoni, Luis Pico Estrada, Virgilio Pinera, Jaime Rest, Francisco Romero, Ernesto Sábato, Dalmiro Sáenz, Alberto Salas, Carlos Sánchez Viamonte, Ernesto Schóo, Norberto Silvetti Paz, Sebastián Soler, Luis Emilio Soto, Guillermo de Torre, Leopoldo Torre Nilsson, Enrique Tortosa, Juan Adolfo Vázquez, Raúl Vera Ocampo, Marcos Victoria, Osear Hermes Villordo, Carlos Viola Soto, Jorge Vocos Lescano y Alberto de Zavalía.

Sur, Buenos Aires, N° 260, septiembre y octubre de 1959.

LOS PREMIOS NACIONALES DE POESÍA

Con motivo de la adjudicación de los premios nacionales de poesía por el trienio 1961-65 a Silvina Ocampo, Alberto Girriy Jorge Vocos Lescano, el 14 de agosto se realizó una reunión en Sur.

Borges pronunció estas palabras y luego los autores premiados firmaron ejemplares de sus obras.

Queridos amigos:

Sur y la tarde nos congregan para celebrar un triple acontecimiento: la adjudicación de los premios nacionales

de poesía a Silvina Ocampo, a Girri y a Vocos Lescano.

A mí, quizás por castigo de mis culpas, me toca frecuentar el mundo, el ambiente literario de Buenos Aires, y he podido comprobar algo que es casi milagroso —y hablo desde una experiencia literaria larga, acaso demasiado larga—¦ Y he comprobado, y esto me sorprende, me asombra, la unánime aprobación con la cual ha sido recibido el fallo del jurado.

Esto ocurre muy raras veces, por lo pronto es la primera vez que yo lo he observado, ya que siendo muchos los candidatos y pocos los premios, es natural que mucha gente se sienta defraudada, que haya resentimientos, quejas, *etc.* Pero en este caso no ha ocurrido, asombrosamente, así; en este caso creo que todos han sentido, no sólo la justicia del fallo, sino —

digamos— la fatalidad, la necesidad del fallo.

Quizá los mismos muchos pretendientes que han sido defraudados, piensan esencialmente lo que yo estoy pensando: los premios no podían otorgarse de otro modo. Estamos ante un caso de justicia evidente y esencial.

Y ahora yo querría decir algunas palabras, que serán breves, sobre los tres protagonistas de este premio.

Y voy a referirme en primer término a nuestra amiga Silvina Ocampo. Ella me ha honrado con su amistad desde hace muchos años. Yo he sentido, a veces, casi como una suerte de temor ante su sabiduría. La sabiduría parece un atributo más propio de los mármoles y de las sentencias que de los seres humanos. Pero yo he sentido esa sabiduría en Silvina, esa sabiduría acompañada de comprensión, de indulgencia, de perdón. Cuántas veces me he sentido comprendido, justificado, finalmente absuelto por ella. Todo esto es íntimo, lo sé, pero estoy emocionado como estamos creo que todos en esta tarde y por eso me he permitido decir estas cosas íntimas. Pero, desde luego, debemos considerar la obra literaria de este gran poeta que es Silvina Ocampo. No diré máximo poeta, porque la palabra máximo parece prestarse a polémicas... y no tiene que haber nada polémico en esta tarde de compartida emoción y felicidad entre nosotros.

En la poesía de Silvina Ocampo como en las más altas páginas de la prosa de Virginia Woolf, se opera algo milagroso. Tenemos por un lado la poesía como un objeto verbal, diríamos lo que se encierra en versos como ese epitafio: "La sangrienta luna"... o "the mortal moon has her eclipse endured" de Shakespeare. Es decir, versos que existen como objetos verbales, más allá de su sentido. Pero en la poesía de Silvina Ocampo además de ese carácter tornasolado, cambiante y como infinitamente variable hay también una profunda emoción. Y así Silvina Ocampo ha realizado lo que Chesterton atribuye a la más o menos apócrifa traducción de Ornar Khayian de Edward Fitzgerald. Hay versos, nos dice Chesterton, que pasan como un suspiro y quedan como un monumento, y este doble carácter está en la poesía de Silvina Ocampo. No quiero enumerar composiciones suyas porque, como he dicho muchas veces, en las enumeraciones lo único que se nota son las omisiones. Pero la palabra enumeración me trae inevitablemente a la memoria esa Enumeración de la patria que ya es una de las piezas clásicas de nuestra joven literatura argentina.

Y ahora querría decir algo sobre Girri.

Girri ha buscado y sigue emprendiendo las aventuras más audaces del arte contemporáneo, al mismo tiempo ha traducido ejemplarmente a Donne. Y este hecho tiene una significación especial ya que esas traducciones no están hechas como un ejercicio filológico sino porque hay una esencial afinidad entre el traducido y el traductor. Por lo demás Donne está quizás más cerca de nuestra sensibilidad que de la sensibilidad de muchos de sus contemporáneos. Y de igual manera que Donne buscó no la poesía de la dulzura que todos buscaban en su tiempo, sino esa otra poesía, no menos admirable y ardua, de lo áspero, así Girri ha buscado deliberadamente la misteriosa poesía de la aspereza y de lo aparentemente —pero sólo aparentemente— caótico. Es una ardua aventura, como lo he dicho, y él la ha logrado con la felicidad que todos sabemos.

Y ahora llego a nuestro gran poeta de Córdoba y de la Argentina, Vocos Lescano.

Tendríamos que pensar en tantos y en tan admirables sonetos suyos. Pero yo no puedo olvidar aquella composición suya en la cual él fue, por decir así, nuestra voz. La voz de aquellos días aurórales de 1955. La voz de esa Revolución que casi estamos perdiendo ahora por debilidad de los unos y por complicidad, me atrevo a decirlo, de otros.

He nombrado a tres poetas muy diversos, pero todos ellos idénticos en la función poética, en la necesidad interior que los lleva al ejercicio de ese arte misterioso que es la poesía.

Está bien que esta celebración ocurra en Sur, en este nuevo edificio de Sur, que ya está lleno, podemos decirlo, de memorias futuras para nosotros, entre ellas la memoria de esta tarde, que será para mí, lo sé, y creo que para ustedes, inolvidable.

Y ya que he hablado de Sur, ya que Victoria Ocampo nos ha congregado, quiero repetir, para terminar, una vindicación de Sur, del espíritu de Sur, del espíritu de Victoria, que he debido hacer otras veces. Y es la absurda acusación de falta de argentinidad. La hacen quienes se llaman nacionalistas, es decir, quienes por un lado ponderan lo nacional, lo argentino y al mismo tiempo tienen tan pobre idea de lo argentino, que creen que los argentinos estamos condenados a lo meramente vernáculo y somos indignos de tratar de considerar el universo. Ahora bien, es difícil definir lo argentino, precisamente porque lo argentino es algo elemental y lo elemental es de difícil o de imposible definición. Pero si ya existe en el cielo platónico un arquetipo de lo argentino, y creo que existe, uno de los atributos de ese arquetipo es la hospitalidad, la curiosidad, el hecho de que de algún modo somos menos provincianos que los europeos, es decir nos interesan todas las variedades del ser, todas las variedades de lo humano; nos interesan todas las variedades de la geografía y de la historia, del espacio y del tiempo. Y esa tendencia argentina a ver el universo y a ver no sólo lo que ocurre aquí ahora, sino lo que ocurrió en otras partes, lo que ocurrirá en todas partes. Todo eso ha sido estimulado generosamente, admirablemente y eficazmente por nuestra admirable amiga Victoria Ocampo.

Estas son las cosas que yo quería decir.

Sur, Buenos Aires, N° 291, noviembre-diciembre de 1964.

CONVERSACIÓN CON BORGES

En el primer número de Sur escribió Borges sobre el coronel unitario Hilario Ascasubi, héroe de Ituzaingó, el sitio de Montevideo y Cepeda, pero también el "payador incesante" que legó las inspiradas felicidades de Paulino Lucero y Aniceto el Gallo. En el segundo número se ocupó de Martín Fierro y recién en el tercero aparecen sus primeras opiniones sobre cine, con ese asombroso estilo conversado en el que brillan los adjetivos que hacen "fervientes" a las ametralladoras de Scarface, "cenitales" las espaldas de Greta Garbo y "tapiados" los ojos de Gandhi.

El cine sonoro tenía entonces tres años de vida y no había logrado desplazar los recuerdos de aquellas majestuosas imágenes prodigadas por los grandes maestros de la época muda. Borges, llevado ahora a inventariar los suyos, prefiere evocar las convenciones que alimentaban esa ficción:

—Fíjese que el color marrón significaba día y el verde azulado noche. Una tercera parte de la película la ocupaba el cuadro negro que interrumpía la acción, para dar la noticia del diálogo y de alguna información adicional.

—¿Por qué le gustaba el cine?

—Lo vi siempre desde su costado narrativo. Como arte es bastardo, porque necesita apoyarse en otros que lo son menos, o depende de técnicas muy definidas, como la fotografía. A lo mejor digo que es bastardo como un consuelo, porque hace ya mucho que no puedo verlo, pero creo que en realidad todas las artes, salvo la música, adolecen de ese carácter dependiente. La música no. Por lo pronto usted no puede contarla, no puede "contar una milonga". Por eso pienso que es también el arte más profundo. Me dicen, por ejemplo, que componer un tango es bastante

fácil desde el punto de vista de la escritura musical, sin embargo, fuera del Río de la Plata, nunca han podido hacer algo que realmente suene a tango. Qué curioso, ahora recuerdo lo que decía Lugones de que el cine debían hacerlo sólo los norteamericanos, así como la moda femenina era para los franceses, la masculina para los ingleses y los relojes para los suizos. Claro, con Lugones nunca se sabía, nunca se estaba seguro, le gustaba ser terminante y liquidar las discusiones con sentencias definitivas. Al final tuve que renunciar a charlar con él; no quedaba ningún tema posible.

—¿Prefirió siempre el cine al teatro?

—Por el teatro no hubiera cruzado ni a la vereda de enfrente. Una cosa es la literatura dramática y otra muy distinta su representación. Tampoco me gusta la ópera. Una vez, desde Roma, me propusieron una ópera con el argumento de La muerte y la brújula, pero no acepté.

Todo lector de Borges recuerda, seguramente, los similares atributos con que identifica novela y cine, en un grado tal que, cuando propone los modos que puede asumir una postulación clásica de la realidad, recuerda como ejemplos para el más difícil y eficiente de todos, el de "la invención circunstancial", las "rigurosas novelas imaginativas de Wells, las exasperantemente verosímiles de Daniel Defoe" y "las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos". En otro párrafo memorable escrito al año siguiente, después de precisar que "el problema central de la novelística es la causalidad", habla de "la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados idola de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de

la magia". Y si uno de los caracteres esenciales de la narrativa es lo que define como "teleología de palabras y de episodios", resuelve que ese carácter es "omnipresente también en los buenos films".

En el diálogo actual Borges se detiene en recuerdos más personales:

—Los mejores momentos los deparaban las primeras escenas, cuando se estaba organizando la trama y tratábamos de adivinar qué ocurriría. Quizá antes de que empezara el film estábamos ya en ese estado de inquietante felicidad. No me gustaba Chaplin ni su sentimentalismo, pidiendo siempre compasión y rodeado de los malos actores que elegía porque quería ser y estar

"él" ante todo. He preferido infinitamente a Buster Keaton y a los Hermanos Marx, inspirados creadores y protagonistas de una comicidad mucho más pura.

—¿ Y von Sternberg?

—¡Ah sí! por supuesto. Claro, su estilo narrativo se convirtió después en nada más que barroquismo, pero pienso que sin esa etapa no se hubiese llegado a Orson Welles quien, con otros elementos y por otro camino, ejercitó también un estilo barroco. Confieso que fui injusto con El ciudadano, al que juzgo ahora realmente importante. También lo fue Mamoulian. En cambio con los rusos me pasó algo distinto: primero me gustaron, después no. Pienso en El acorazado Potemkin y en Alejandro Nevsky, que pueden adolecer de muchas bellezas visuales, pero no soporto su falso realismo, sus obvias falencias en ese terreno documental que justamente pretenden adoptar. Es lo mismo que ocurre con Metrópolis, de Fritz Lang, una ciudad que aspira a la enormidad pero donde los dos protagonistas se encuentran a cada instante.

—¿ Y Greta Garbo? ¿ Y Marlene Dietrich?

—La Dietrich no era nada más que un elemento decorativo y creo que le hizo mal a von Sternberg, pero Greta Garbo me pareció siempre bien, aunque no los argumentos que le tocaba interpretar. Demostró además, en el final de su carrera, que podía hacer comedias como Ninotchka y Otra vez mío.

Borges medita un rato, como si quisiera resumir sus opiniones, y termina expresando:

—Lo que me parece que corresponde es rendir tributo a Hollywood en un aspecto esencial, porque a través del "western" pudo vindicar el género épico cuando la literatura lo había ya abandonado. Nunca adherí al sentimentalismo aunque sí, profundamente, a esa épica de la acción pura y elemental, protagonizada por hombres que no se compadecen de su propia muerte. Por supuesto, Hollywood aportó varias desdichas, y seguramente las más grandes a través de Cecil B.

de Mille, pero sus "cowboys" y sus dramas del Oeste serán un legado para siempre.

C. A. B. junio 1974

Sur, Buenos Aires, N° 334-335, enero-diciembre de 1974.

Problemas de la traducción

EL OFICIO DE TRADUCIR

Sur reproduce una encuesta sobre la traducción, que Fernando Sánchez Sorondo realizó para La Opinión Cultural.

De Jorge Luis Borges

¿La traducción según los géneros? Tomemos la poesía, por ejemplo. Mi traducción de Whitman no es un modelo afortunado porque Whitman es un caso excepcional: es uno de los padres del verso libre. Por más que siempre se pierdan muchas cosas, traducir verso libre es mucho más fácil que traducir verso rimado. La traducción de poesía, en el caso de Fitzgerald o en el de Ornar Khayyam, por ejemplo, es posible porque se puede recrear la obra, tomar el texto como pretexto. Otra forma de traducción creo que es imposible, sobre todo si se piensa que dentro de un mismo idioma la traducción es imposible. Shakespeare es intraducibie a otro inglés que no sea el suyo. Imaginemos una traducción literal de un verso de Darío: "La princesa está pálida en su silla de oro" es literalmente igual a "En su silla de oro está pálida la princesa". En el primer caso el verso es muy lindo ¿no?, por lo menos para los fines musicales que él busca. Su traducción literal, en cambio, no es nada, no existe.

La prueba de que la prosa sí puede traducirse está en el hecho de que todo el mundo está de acuerdo en que el Quijote es una gran novela y, sin embargo, como lo hizo notar Groussac, los mayores elogios han sido hechos por personas que leyeron esa obra traducida. También todos estamos de acuerdo en que Tolstoi o Dickens fueron grandes novelistas y no todos sabemos inglés y casi nadie sabe ruso.

¿Existen lenguas más o menos adecuadas para la traducción? Las lenguas germánicas, el alemán, el inglés, las lenguas escandinavas o el holandés tienen una facilidad que no tiene el español: la de las palabras compuestas. En Shakespeare, por ejemplo: "From this world-weary flesh", sería en español: "De esta carne cansada del mundo". "Cansada del mundo" es una frase

pesada en español, mientras que la palabra compuesta "world-weary" no lo es en inglés. Estos defectos tienen que perderse en una traducción. Imaginemos una expresión muy común en español: "estaba sentadita". Eso no puede decirse en otros idiomas. Ahí, "sentadita", da la idea de una chica sentada y al mismo tiempo abandonada ¿no?, bueno, "sólita". Tanto en inglés como en francés hay que buscar una variante. En inglés puede decirse "all alone", que literalmente es "toda sola".

¿Qué recomendaciones se le pueden hacer a los traductores de prosa? Desde luego que no deben ser literales. Hubo una polémica famosa en Inglaterra entre Arnold y Newman sobre la traducción literal. Arnold decía que la traducción literal no es fiel al original porque cambia los énfasis. En español, por ejemplo, no se dice "buena noche" sino "buenas noches", en plural. Si se tradujera al francés como "honnes nuits" o al inglés como "goodnights", se estaría cometiendo un error, porque se estaría creando un énfasis que no existe en el original. Si al traducir una novela se le hiciese decir a un personaje que dice "goodmorning" o "guíen morgen" su traducción literal que es "buena mañana", se lo estaría haciendo hablar de un modo anómalo. Decir en inglés "Good days" por "buenos días" también sería infiel. Hay otros casos de error; Lutero tradujo al alemán El cantar de los cantares como Das Hoche Lied ("el más alto cantar"). Lo que pasa es que en hebreo no existen los superlativos y "el cantar de los cantares" quiere decir "el mejor cantar" o "el más alto cantar". En español "El cantar de los cantares" y en inglés "The song of songs", se conservó el hebreísmo.

¿Cuál es la calidad de la traducción al español que se hace en la Argentina? Para nosotros la traducción al español hecha en la Argentina tiene la ventaja de que está hecha en un español que es el nuestro y no un español de España. Pero creo que se comete un error cuando se insiste en las palabras vernáculas. Yo mismo lo he cometido. Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local. Hay una tendencia en todas partes, sin embargo, a acentuar las diferencias cuando lo que habría que acentuar son las afinidades. Claro que como el Diccionario de la Academia lo que quiere es publicar cada año un volumen más abultado, acepta una cantidad enorme de palabras vernáculas.

La Academia Argentina de Letras manda entonces largas listas de, por ejemplo, nombres de yuyos de Catamarca para que sean aceptadas y abulten el Diccionario.

¿Si me gustó más traducir poesía que a Kafka o a Faulkner? Sí, mucho más. Traduje a Kafka y a Faulkner porque me había comprometido a hacerlo, no por placer. Traducir un cuento de un idioma a otro no produce gran satisfacción. A propósito de traducciones de prosa, recuerdo un caso interesante. Mi madre tradujo un libro de D. H. Lawrence que se titula The Woman Who Rodé Away como "La mujer que se fue a caballo", que es más largo que en inglés pero creo que correcto.

En francés, en cambio, lo tradujeron como "La amazona fugitiva", parece una broma, casi o la traducción del título de un film. Este último tipo de traducciones también depara ejemplos sorprendentes. Recuerdo un film: The Imperfect Lady ("La dama imperfecta"). Cuando se dio aquí le pusieron "La ramera". Claro que el sentido es ése, pero pierde toda la gracia ¿no? "Una imperfecta dama" es lo contrario de "una perfecta dama" y es muy gracioso; si se pone, en cambio,

"la ramera" o "la cortesana" se supone que es más fuerte, pero, al contrario, debilita.

¿Qué me parecen mis textos traducidos a otros idiomas? Los han traducido muy bien. Salvo al alemán. Las traducciones al francés que han hecho Ibarra y Roger Caillois son muy buenas. Las de Di Giovanni al inglés también son buenas. Las traducciones de sonetos que hicieron él y otros poetas americanos son muy buenas porque los han recreado. Las traducciones de sonetos no pueden ser literales y conservar el sentido.

Con mis poemas, en cambio, generalmente encuentro que los han mejorado muchísimo.

Salvo en Alemania, como dije. Un traductor alemán tradujo un cuento criollo mío que en algún lugar decía "llegaba un oscuro". El, sin darse cuenta que se trataba del pelaje de un caballo, tradujo

"llegaba el crepúsculo". Claro, traducía por el diccionario. Pero es el diccionario mismo el que induce a error. De acuerdo a los diccionarios, los idiomas son repertorios de sinónimos, pero no lo son. Los diccionarios bilingües, por otra parte, hacen creer que cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra de otro idioma. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo.

Sur, Buenos Aires, N° 338-339, enero-diciembre de 1976.

HOMENAJE A VICTORIA OCAMPO

Discurso pronunciado en la sede central de la Unesco el 15 de mayo de 1979.

Señoras, Señores:

Hemos oído varias veces esta noche en boca de Uslar-Pietri un curioso neologismo que fue forjado hará unos dos mil quinientos años por los estoicos, y ese neologismo que sigue siendo asombroso, ambicioso y generoso es la palabra "cosmopolita". Pensemos en lo que significa aquello, pensemos que los griegos se definían por la ciudad en que habían nacido: Zenón de Elea, Tales de Mileto, después Apolonio de Rodas y pensemos en lo extraño de que algunos de los estoicos quisieran modificar aquello y llamarse no ciudadanos de un país, como todavía mezquinamente decimos, sino ciudadanos del cosmos, ciudadanos del orbe, del universo, si es que este universo es un cosmos y no un caos como parece ser muchas veces. Pues bien, recuerdo también un gran escritor americano, Hermán Melville, que dijo en alguna página de "The White Wbale " que un hombre tenía que ser a patriot to heaven, es decir tenía que ser leal al cielo y creo que es buena esa ambición de ser cosmopolita, esa idea de ser ciudadanos no de una pequeña parcela del mundo que cambia según las convenciones de la política, según las guerras, con lo que ocurra, si no de sentir todo el mundo como nuestra patria. Pues bien, esa interpretación generosa de la palabra cosmopolita es la que tuvo Victoria. Ahora al decir cosmopolita podemos pensar en turistas, en algo tan borroso como internacional, pero yo creo que el verdadero sentido es éste: somos ciudadanos del mundo o debemos tratar de serlo y que en esa palabra está cifrado de algún modo el destino de Victoria Ocampo. Ser cosmopolita no significa ser indiferente a un país, y ser sensible a otros, no. Significa la generosa ambición de querer ser sensibles a todos los países y a todas las épocas, el deseo de eternidad, el deseo de haber sido muchos, que ha llevado a la teoría de la transmigración de las almas.

Pues bien, Victoria sintió aquello, lo sintió de un modo ejemplar, podemos decir.

Indudablemente fue una buena argentina: padeció una honrosa prisión durante la época de la dictadura y luego uno de sus últimos actos fue firmar, éramos pocos, realmente, una protesta contra cierta absurda guerra que se planeaba entonces. Es decir, ella sentía la patria y sentía también las otras patrias, principalmente sentía a Europa y aunque yo abomino del nacionalismo que es un mal de esta época, sin embargo creo poder afirmar que los americanos del norte o del sur podemos sentir Europa de un modo que es difícil que sea sentida por quienes han nacido aquí, ya que aquí un hombre tiende a pensar que es francés, que es inglés, que es alemán y luego siente que es europeo. En cambio nosotros desde esa vida nostálgica que llevamos podemos sentir Europa y eso más allá de lo étnico, más allá de las aventuras de la sangre, eso no importa. Podemos pensar en la cultura occidental, pero también la palabra cultura occidental es falsa, porque la cultura

occidental podría definirse como el diálogo de Grecia con Israel o, si ustedes prefieren, podemos pensar en Platón, podemos pensar en la Biblia, en esa reconciliación que la Edad Media logra, de ambas fuentes. Además, ¿qué son los países? Toynbee ha señalado que la historia de Inglaterra es incomprensible sin el contexto. Y recuerdo un verso de Tennyson de quien Chesterton dijo que era un Virgilio provinciano. Tennyson dijo "Saxon and celt and dañe are we", es decir, todo inglés puede decir que es sajón, que es celta, que es escandinavo. Y nosotros ¿cuántas sangres se juntan en nosotros? En mí, que yo sepa, sangre portuguesa, sangre española, sangre inglesa, quizás alguna muy lejana e hipotética sangre normanda y sin duda sangre judía. Pero ser español, ¿qué es?

Pensemos simplemente en el hecho de España, pensemos en los celtas, pensemos en los fenicios, pensemos en los romanos, pensemos en los godos, en los vándalos que eran germanos, pensemos en los árabes que estuvieron ocho siglos allí, pensemos en los judíos que sin duda estuvieron allí y han dejado ilustres nombres, y en que ser español ya es ser algo múltiple y creo que ya que la idea de razas puras es una idea falsa, creo que esto es una riqueza. Pero más importante que la sangre de nuestro cuerpo es la sangre del espíritu.

¿Y qué seríamos nosotros sin Grecia, ya que Virgilio es inconcebible sin Homero y Homero sin duda es inconcebible sin otros griegos, si es que hubo alguien que se llamó Homero? Es decir, todo el mundo está felizmente unido y, para volver a otro concepto de los estoicos, es la idea que justifica las supersticiones, de que todo el mundo es un organismo. De Quincey dijo que las cosas menores son espejos secretos de las mayores y así se justifican las supersticiones. Todo está unido y el número 13 puede predecir la muerte, ya que todos pertenecen a la misma escritura. Aquí recuerdo lo de Carlyle. Carlyle dijo: la historia es un texto que debemos leer continuamente, que debemos escribir continuamente y, aquí viene el escalofrío: en el que también nos escriben, es decir, somos signos de esa ortografía divina y es la idea de León Bioy y es la idea de los cabalistas.

Pues bien, Victoria sintió la atracción de Europa y luego sentiría la del Oriente, no sabemos si el Oriente existe, no sabemos si la palabra Oriente tiene algún significado para un japonés, para un hindú. Posiblemente no, posiblemente ellos sientan sus diferencias, así como en Europa las diversas naciones sienten sus diferencias. Yo creo, yo diría que debemos tratar de atenuar nuestras diferencias y de sentir nuestras afinidades, pero ese es un error. Yo creo que lo más exacto sería lo que hizo Victoria Ocampo, sentir que el mundo era una fiesta y que esa fiesta le ofrecía muchos sabores y querer gustarlos a todos y hacer que los otros gustaran de ellos. Uslar-Pietri se acordará de Arturo Capdevila. Arturo Capdevila tiene un libro titulado "La fiesta del mundo". Se dirá que ya que el mundo está hecho de muchas cosas, puede ser comparado a cada una de ellas pero lo más hermoso es la idea de compararlo a una fiesta, una fiesta de diversos sabores y yo sé, por haber tratado a Victoria Ocampo durante medio siglo, aunque nunca fuimos amigos íntimos, yo sé que Victoria Ocampo sentía las diversas culturas de Europa. Sintió también, a través de Tagore, a través de la filosofía, a través de Kipling, sintió también a la India, es decir sintió al Oriente.

La vida de Victoria Ocampo es un ejemplo, un ejemplo de hospitalidad. Esa hospitalidad la llevó a recibir tantas culturas, tantos países a través de su memoria llena de versos en diversos idiomas. No siempre estábamos de acuerdo. Ella cometía para mi la herejía de preferir Baudelaire a Hugo y yo cometía para ella la herejía de preferir Hugo a Baudelaire. Pero nuestras discusiones eran discusiones gratas. Yo no recuerdo que ella cometiera el error común, que yo suelo cometer, de admirar a alguien contra alguien. No, era fundamentalmente generosa. Si admiraba a un escritor no lo admiraba contra los demás escritores. Ella no admiraba a Baudelaire contra Hugo o contra Verlaine, no, era mucho más sabia que yo. Yo suelo tender al fanatismo y ella no lo tenía. El recuerdo de Victoria Ocampo me acompañará siempre. Yo no era nadie, yo era un muchacho desconocido en Buenos Aires, Victoria Ocampo fundó la revista Sur y me llamó, para mi gran

sorpresa, a ser uno de los socios fundadores. En aquel tiempo yo no existía, la gente no me veía a mí como Jorge Luis Borges, me veía como hijo de Leonor Acevedo, como hijo del Dr. Borges, como nieto del coronel, *etc.* Pero ella me vio a mí, ella me distinguió cuándo casi no era nadie, cuando yo empezaba a ser el que soy si es que soy alguien todavía, porque a veces tengo mis dudas, a veces creo que soy una superstición de ustedes y ustedes me han inventado, sobre todo Francia me ha inventado. Yo era el hombre invisible de Wells en Buenos Aires y luego recibí aquel premio internacional. Bueno, ahí votó por mí Roger Caillois y entonces empezaron a verme en Buenos Aires, se dieron cuenta que yo estaba allí y todo eso lo debo también a Victoria Ocampo. Fui nombrado director de la Biblioteca Nacional después de los años aciagos de la dictadura de cuyo nombre no quiero acordarme y debo eso a la iniciativa de Esther Zemborain de Torres y de Victoria Ocampo. A ellas se les ocurrió que yo podía ocupar el sillón de Groussac y de Mármol. A mí me pareció que eso era imposible. Les dije: "Quien mucho abarca poco aprieta, yo preferiría dirigir la Biblioteca de Lomas de Zamora" que es un pueblo que está al sur de Buenos Aires. Victoria me dijo:

"No sea idiota". Efectivamente, ocupé el sillón de Groussac. Yo dirigí aquella biblioteca y descubrí que se cumplía en mí un hecho que voy a recordar ahora. El hecho es éste: Groussac había sido ciego y había dirigido la biblioteca. A mí me dieron un tiempo los 900.000 volúmenes (habrá menos ahora, habrán robado muchos sin duda, digamos unos 800.000 ahora) de la Biblioteca Nacional y descubrí que estaba ciego, apenas podía descifrar las carátulas y los lomos de los libros. Entonces escribí un poema, pero una vez que escribí esos poemas sobre Dios, que con magnífica ironía me dio a la vez los libros y la noche, descubrí que esa dinastía era triple, ya quejóse Mármol, el olvidado novelista argentino, que ha fijado para todos los argentinos y quizás para toda América la imagen no sé si más fiel pero si la más vivida del tiempo de Rosas, había sido también ciego. De modo que parece algo misterioso, parece que es muy peligroso ser Director de la Biblioteca, porque uno corre el albur de ser ciego, pero como yo soy el tercero, quizás sea el último. El número tres tiene una significación. Si me piden un recuerdo de Victoria, es curioso, yo recuerdo que nunca estábamos de acuerdo y que siempre nos queríamos mucho, y no nos poníamos de acuerdo, pero éste es un rasgo grato, el hecho de poder estar en desacuerdo con alguien es mucho y ya que estoy en Francia, quiero recordar también a un hombre a quien recuerdo siempre, Pierre Drieu La Rochelle. Yo lo conocí, Victoria lo había invitado, fue uno de los dones que Victoria hizo a nuestro país, y recuerdo que salimos a caminar por los arrabales de Buenos Aires. No sé si era por Chacarita, por el puente de Alsina, por Barracas, no recuerdo muy bien dónde, pero de pronto sentimos la cercanía de la llanura, de pronto sentimos la gravitación de la llanura. Habíamos dejado las casas y estábamos entrando en el campo, entonces Drieu dijo una cosa que no recogió en ningún libro, pero que es la definición de la llanura, que todos los escritores argentinos hemos buscado, con la cual no hemos dado. Fue necesario que aquel normando viniera y nos la dijera.

Dijo: "Vertige horizontal", es la expresión magnífica, una hermosa metáfora.

Pues bien, a Victoria le interesaba la literatura francesa, pero no sólo los autores ilustres sino los escritores medianos, por ejemplo si yo hacía una alusión a Gide, Victoria la conocía desde luego. Si yo aludía al Sr. Sherlock Holmes y a su amigo el Dr. Watson ella indudablemente los conocía también. Frecuentaba a Leroux también, y me parece que el hecho de conocer a los escritores menores, de conocer el slang de los diversos

idiomas, conocer lo que viene a ser como bromas de familia de los idiomas, esa es la verdadera intimidad con un país. Y ahora sólo me resta decir que es importante honrar a Victoria, pero que es más importante ser dignos de aquella alta memoria de Victoria Ocampo. Debemos tratar de continuar su labor, debemos tratar de interesarnos no en un solo país, en un solo proceso histórico, sino iniciar esa aventura imposible y generosa de la humanidad, debemos interesarnos en el universo. Muchas gracias.

Sur, Buenos Aires, N° 349, enero-junio de 1980.